

## مفتتح



## على الطريق ذاته .. نحتفي بعددنا الخمسين

في خضم ما يعانيه العالم لتفشي وباء كورونا من فقد وأحزان وآلام وضيق أثر على كل مناحي الحياة، برزت تجربة مملكة البحرين وأهلها كإحدى التجارب العالمية الرائدة في التصدي لهذا الوباء باحترازاات استباقية عديدة، وتجلى ذلك في وقوف القيادة البحرينية لتقديم صنوف عديدة من الدعم لتسهيل الحياة وتجنّب البلاد والعباد كل احتمالات وتداعيات هذا الوباء. وكان جهاد العاملين في الصفوف الأمامية للمقاومة مضرب الأمثال في التضحية.

وليسمح لنا القارئ الكريم هنا، أن نحجز لنا مساحة ضوء صغيرة لنحتفل على أضيق نطاق من التباعد الاجتماعي، أو اللقاء الافتراضي عن بعد، بعددنا الخمسين هذا من «الثقافة الشعبية» في سنتها الثالثة عشرة 2020. فلقد كنا نحضر لاحتفالية على مستوى الوطن العربي تليق باسم مجلتنا وبجهود العاملين فيها والمتعاونين من كتاب ومراسلين وموزعين، ندعو إليها كل من كانت له علاقة ببدايات التأسيس والتحضيرات الأولية للإصدار وكل من شاركنا المشورة والرأي ونحن نضع أقدامنا على أول الطريق .. أقصد مواصلة الطريق.

فمجلة «الثقافة الشعبية» بصورة أو بأخرى، ماهي إلا امتداد في الرؤية والمضمون لما بدأناه في مجلة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية «المأثورات الشعبية» أواسط ثمانينيات القرن الماضي لتحقيق هدف نبيل واضح على طريق محفوف بالمخاطر والتقلبات، ونعني به طريق العناية بالثقافة الشعبية في جانبها العلمي التخصصي، وبالمصادف إصدار مجلة علمية محكمة تواصل الصدور بانتظام وثبات، غير معنية بالتهافت والتشردم بعيدة عن الخصومات والمماحكات التي تعتور هذا الميدان في كل البلاد العربية للأسف الشديد .. تسير في طريق سوي هدفه جمع مادة الثقافة الشعبية وتوثيقها وإخضاعها للدرس والتحليل ما تهيأ وما وسع الجهد، دون ادعاء أو بهرج إعلامي.

ولقد كانت رؤية المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه سديدة، جاء بها مشروعه الإصلاحية لتدعم هذا التوجه وتُفرد له عناية شخصية خاصة، بعيدة عن أية مؤثرات مما يطرأ عادة ويصيب جهود العمل بميدان الثقافة الشعبية في مقتل، فتنتكس وتتعطل وتذهب الجهود هباء.



في مسيرة عملنا في «الثقافة الشعبية»، وبصرامة المنهج العلمي المتبع في تحكيم المواد، بدعم الهيئة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV وبمساندة نخبة من علماء الاختصاص، وبتوزيعنا الإخراجي لهذه المواد على أبواب مجلة فصلية بعدد صفحات معلومة، كسبنا أصدقاء كان يمكن أن نخسرهم، لولا وضوح منهجنا في التعامل مع الكل دون تفضيل. فبالإضافة لما توارثناه من تقاليد تأسيسية، اتجهت «الثقافة الشعبية» منذ أعدادها الأولى إلى انتهاج تقاليد عمل، واجتهدت في تثبيت الناجع منها والالتزام به والدفاع عنه.

وعلى سبيل المثال، فقد استنكف أحد الكتاب الأعزاء أن يخاطبه سكرتير تحرير الثقافة الشعبية رسمياً بخطاب إجرائي على أوراق المجلة الرسمية، أسوة بمكاتباته الاحترافية المقتنة مع كل جهات التعامل عبر العالم، لتسيير كل خطوات العمل التحضيري لإدارة ضرورات التحكيم، والتعامل مع المحكمين والكتاب، وتولي محورية العمل التحريري بالمجلة. فسكرتير التحرير لدينا مرتبة وظيفية اعتبارية وفنية رفيعة المستوى، فإلى جانب كونه واجهة تواصلنا مع كل العالم، من موقعه المزدوج كمدير للعلاقات الدولية، فهو كاتب وصحفي مرموق. وكان علينا أن نؤكد ثبات تقليدنا هذا بالاستمرار عليه مع كل الكتاب دون تفريق.

ولقد اعتبرنا النتائج التي ينشرها بهذا العدد القسم المختص بتقنية المعلومات في المجلة حول إحصائيات زوار موقع المجلة على شبكة الإنترنت منذ بداية العام 2016 وحتى أبريل 2020 بما يتجاوز مليون زائر بمعدل ألف زائر يومياً من أغلب بلدان العالم، مجرد تحصيل حاصل، فالطموح بلا شك أكبر من ذلك بكثير. زد على ذلك ما تناقلته الصحافة العربية مؤخراً من نجاح مجلتنا في الحصول على معايير اعتماد معامل Arcif المتوافقة مع المعايير الأكاديمية العالمية في نشر مواد تخصص العلوم الإنسانية، وتصنيف المجلة ضمن الفئة Q2.

وعلى الرغم من التوجه العالمي العام إلى القراءة الرقمية، فما يزال موزعوا المجلة في أغلب أقطار الوطن العربي عند معدلات توزيعهم المعتادة ما يعني ثبات الحرص على نسخ المجلة الورقية، مما اعتبرنا حرصاً قارئاً جزءاً من نجاحاتنا.

إن «الثقافة الشعبية» وهي تخطو بثبات لاستكمال مسيرتها في ظل رعاية المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه، تتضرع إلى المولى العلي القدير بأن يحفظ البحرين ومليكها الشهم وشعبها الطيب من كل شر. وعلى الطريق ذاته... سائرُونَ.

علي عبدالله خليفة  
رئيس التحرير



لا شك بأن وقوع الإنسان تحت براثن الوباء من جديد أصبح ورطة محيرة، خصوصاً وأن هذا العالم بالكاد تقع أقدامه على عتبات قرن تخطى بعلمه ومنجزات تقنياته الرقمية كل التصورات، إلا أن هذا العالم بأسره وقف عاجزاً مذهولاً أمام فيروس ضئيل الحجم قلب كل موازين حياته، وقد حارب في وقف زحفه لحصد مئات آلاف البشر دون هوادة.

وفي خضم مقاومة هذا الوباء، حاول الإنسان بكل ما أوتي من الممكنات، اتقاء الإصابة أمام عجزه الراسخ عن اكتشاف لقاح مضاد يوقف زحف الوباء أو الحد من انتشاره.. حاول تسخير الأمور بإرادته العجيبة في حب الحياة. وفي أغلب البلدان تكاثفت الشعوب مع حكوماتها وأظهرت جنوداً شجعان في الخنادق الأمامية للمقاومة، صنعوا بطولات إنسانية.

صحيح تعطلت حركة السفر، ومُنيت السياحة بنكسة، وصحيح تم ضرب الأسواق، ومُنيت الاقتصاد بخسائر فادحة، وتحملت الحكومات أعباء السحب من مدخرات أجيالها، إلا أن الاحترافات الرسمية المشددة لم توقف عقد الاجتماعات الرسمية والأهلية الملحة باستخدام تقنيات التخاطب عن بعد، كما أن المباريات ما لبثت أن أقيمت حتى بدون جمهور بهتافات وتصفيق حي، وتم التحايل على العديد من الأمور، بين فتح وإغلاق وبين حجر وتباعد وحضر تحول متقطع.

مهرجانات الفنون الشعبية الموسمية التي تقيمها المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV المعلن عنها مسبقاً والتي تنتظرها شعوب محبة للفرح والرقص والغناء.. منظّمون وموسيقيون وراقصون وطبول ومعارف وأزياء شباب وكهول يتحينون فرصة المهرجانات للانطلاق والتعبير عما يتوق إليه الإنسان من فرح وما يخترن من أمل وجمال.. كان لا بد من أن ينتصر كل ذلك رغم الشعور بالهزيمة.

صحيح بعض المهرجانات ترددت في تأجيل موعد بدئها المعتاد، إلا أن أغلب المهرجانات أصرت على أن تقيم احتفالاتها بالبيت المباشر عبر القنوات التلفزيونية، وبعضها ظل ينتظر أن يتغير الحال وأن ينتصر ما بداخل الإنسان من أمل.

في الصورة على غلافنا الأول وجهين باسمين لفتاتين بعمر الزهور الرائعة حوليهما جاءتا في بهجة الدعوة لمهرجان «موجات أوهريد» الذي سيقام للمرة الحادية عشرة خلال الفترة 11 - 14 يوليو 2020. و«أوهريد» مدينة خالدة تقع على تلة سحرية بجمهورية مقدونيا الواقعة في الجنوب الشرقي للقارة الأوروبية شمال اليونان. تربط مدينة «أوهريد» العصور القديمة بالعصر الحديث، كانت حية منذ 2400 سنة، تتميز بوجود 365 كنيسة، واحدة لكل يوم من أيام السنة، ويشار إليها بالقدس المقدونية. وهي مركز ثقافي وروحي وسياسي مدرج على قائمة التراث العالمي لمنظمة اليونسكو منذ 1980.

الجميل في معنى الدعوة التي حملت هذه الصورة المشرقة إلينا هو الإلحاح على التفاؤل بزوال غمة الوباء، وبأن الإنسان سيخرج منتصراً في القريب ليقوم المهرجانات.. لتظل ابتسامات الصبايا في الصيف.

علي يعقوب

## الغلاف الأمامي

## يخرج منتصراً .. رغم الهزيمة



Image by: official photograph during the International Folk and Dance festival Ohrid Waves 2019 which was in July 2019.

«التبوريدة» وهي «الفروسية المغربية التقليدية»، التي تحولت من صورة للفارس والجهاد بالمغرب ضد الغزاة، إلى طقوس احتفالية شعبية تنعش الذاكرة الشعبية عبر الفرجة الفنية المصاحبة باللبسة الجميلة والشعبية التي تحتاج إلى دراسات أنثروبولوجية واجتماعية لتحليل أشكالها الثقافية والسيمولوجية بكل محمولاتها الدلالية الرمزية. فالذين يملكون الخيول والفرسان لهم تقدير خاص رغم الحضور الفني الاحتفالي وغياب الجهاد ضد الغزاة. وللرمزية قيمتها وقوتها في ترميم الذاكرة والمصالحة مع محمولاتها. وللمتقني من محمول الماضي مسميات تصاحب هذه الطقوس الجميلة بألوانها وشكلها «العسكري»: فد «السرية» مجموعة محدودة من «الفرسان» والخيول لا تقل عن أحد عشر فارس ولا تزيد عن خمسة عشر، ويتقدمها أوتوسطها «المقدم» أو «العالمة»: مسمى لخبرته وتعليمه للفرسان وتدريب الجياد، وهو الرمز الذي تأتمر بأمره، ويتبع الجميع أوامره بإطلاق النار دفعة واحدة في اتجاه السماء أو الأرض في زمن غاب فيها العدو الغاصب تاريخيا وحضرت ذاكرته المؤلمة، وتمتد تسميته «التبوريدة» تاريخيا إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وهي مشتقة من «البارود» الذي يراد به المادة المستعملة في طلقات النار. ويمكن للمجموعات أن تصل إلى حدود مئة فارس. وللرمزية استمرارها العميق في سميولوجية حربية تتوحد فيها البسة الفرسان وأحذيتهم الحربية، كما تمارس طقوس «الهدنة» وهي التحية العسكرية، فضلا عن حركة البنادق التي تتوحد في «الطلقتة»، ولا تتقدم مجموعات الفرسان إلا داخل طقوس وأدعية بنصر ما زالت مضامينها حاضرة دون محمول دلالي حقيقي. بل أكثر من ذلك إن دلالات التوجه لله طلبا لهذا النصر ما زالت حاضرة بقوة، حيث يحمل الفرسان المصاحف الصغيرة و«دليل الخيرات» الذي كانت مناطق المغرب تبرك به.

وقد ذهب الأستاذ الدكتور علال ركوك ممثل المنظمة الدولية للفن الشعبي بالرياض رحمه الله إلى القول

أن هذا الاهتمام بالفروسية أفرزته جملة معطيات تاريخية، حيث كان فرسان قبائل المغرب حماة للرواة، وهي قضية أثارها المصادر القديمة من قبيل كتاب «تحاف أعلام الناس» لابن زيدان السجلماسين، الذي أكد على الاهتمام التاريخي للمغاربة بالفرس والفروسية، باعتبارها أحد فنون الحرب والدفاع، وهي اليوم طقوس احتفالية شعبية لدى القبائل، تنخر فيها بالخيول العربية والأمازيغية وتنعش بها الذاكرة في كل الاحتفالات التي تحمل دلالات المجد القديم دون أن تفكر رموز هذه الثنائية: فرجة الاحتفال في فنون شعبية، وفرجة الذاكرة التي حملت أمجاد الانتصار على الغزاة.

محمد جودات

## الفلاف الخلفي

# فنون الفروسية المغربية بين الاحتفالية والدلالات الرمزية



عدسة: علي القميش



أ. الطيب ولد العروسي - فرنسا

## أورويانا : توثيق إلكتروني للتراث الأوروبي

استهلال:

أورويانا مكتبة رقمية أوروبية وُلدت في العام 2008 بفضل سعي المفوضية الأوروبية وجهود المتعاونين معها. تضم أورويانا المصادر الرقمية لجميع المؤسسات الثقافية في دول الاتحاد الأوروبي السبع والعشرين. ويبلغ عدد العناوين الرقمية المتوفرة فيها 53 مليون عنواناً. وهي النموذج الأمثل في مجال توثيق التراث الغربي لأنها استطاعت أن توحد جهود القائمين على هذا التراث في بلدان الاتحاد الأوروبي كافة، على الرغم من اختلاف لغاتها وعاداتها؛ فقد استطاعت إنجاز مشروع ضخم خصّصت له مبالغ طائلة وأحرز نجاحاً باهراً، فكيف تم إنجاز هذا المشروع؟ وما هي أهدافه؟ وكيف استطاع القائمون عليه تخطي الصعوبات اللغوية والمادية لبناء هذه المكتبة الأوروبية النموذجية؟ وما هي المراحل التي مر بها؟ هذه الأسئلة وغيرها



ديغول: «السوق ليست أعلى من الوطن والدولة، بل الدولة والوطن هما اللذان يتحكمان في السوق»<sup>3</sup>، أن ما يهم غوغل هو رقمنة «المحتويات باللغة الإنجليزية غير مبالي بالمادة السادسة من إعلان اليونسكو التي تنص على تعدد الثقافات وحرية الرأي، وتعدد وسائل الإعلام، والمساواة في التعبير الفني، والمعرفة العلمية والتقنية، بما فيها تلك المتوافرة على شكل رقمي، وإتاحة وسائل التعبير والنشر لكل الثقافات»<sup>4</sup>. وفي هذا التأكيد موقف نقدي واضح تجاه هيمنة غوغل، وهو موقف يعكس قلق معظم مسؤولي المكتبات الوطنية الأوروبية.

مشروع أوروبيانا هو مشروع أوروبي موحد أسهمت فيه كل الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي<sup>5</sup>. وقد أقرت المفوضية الأوروبية بأن مبادرة غوغل في مشروع الكتاب، دفعت الدول الأوروبية إلى التساؤل عن مصير تراثها. ولعبت المكتبة الوطنية الفرنسية دوراً مهماً في تنشيط المشروع الذي انطلق سنة 2006، على حد قول مديرها السابق جونا: «بدأ يظهر جلياً أن بداية المشروع وانطلاقه ومواصلته في العام 2006، شجع على وضع محتويات مئات آلاف الكتب على الأنترنت، وكذلك محتويات الصحف والمجلات في جميع بلدان قارتنا، من أجل رقمنتها ونشرها وتوزيعها»<sup>6</sup>.

وفي سنة 2007 وبمناسبة معرض الكتاب الفرنسي، قدمت المكتبة الوطنية الفرنسية مشروعاً مجسداً لموقع المكتبة الرقمية الأوروبية التي حملت اسم «أوروبيانا». ومنذ بدء المشروع، تمّ جمع 12000 وثيقة خالية من الحقوق، على شكل البحث الضوئي، منها 7000 كتاب هي من أصل رصيد المكتبة الوطنية الفرنسية من موقع «غالিকা»<sup>7</sup>، والباقي من «مكتبة هنغاري الوطنية، والمكتبة الوطنية البرتغالية»<sup>8</sup>. لذا فإن المسؤولين الأوروبيين وحدوا جهودهم في سبيل تشييد مكتبة رقمية أوروبية تحفظ ذاكرتهم الجماعية وتصونها. على أن ثمة فرق كبير في طبيعة مشروعهم الموجه أساساً «للمنفعة العامة، وليس له أي غرض ربحي»<sup>9</sup>، فدور هذه المكتبة - كما يؤكد القيّمون عليها - هو «تشجيع العلم ونشر الثقافة والمعرفة مجاناً ومن دون

سجنيب عنها عبر المحاور التالية:

1. بداية مشروع أوروبيانا
2. أهداف مكتبة أوروبيانا
3. تمويل مكتبة أوروبيانا
4. الجانب القانوني المسير لأوروبيانا
5. الأرصة المكونة لأوروبيا
6. التواصل التقني بين المكتبات والمؤسسات المكونة لأوروبيانا
7. آفاق وتطلعات القائمين على مكتبة أوروبيانا
- المستفيدون من مكتبة أوروبيانا
- هل توجد أرصة عربية أحوال العالم العربي في أوروبيانا؟
8. خاتمة

## الخطوات الأولى في المشروع:

مع انتشار المكتبات الرقمية في العالم، ومع الغزو المهل الذي عرفه مشروع «مكتبة غوغل» الأمريكي للكتاب، الذي انطلق في بناء مشاريع واتفاقيات تعاون مع مكتبات عالمية، من ضمنها مكتبات فرنسية مثل مكتبة مدينة ليون<sup>2</sup>، ومع مكتبات أوروبية، جعلت غوغل يزحف إلى أرصدها ليرقمنها. في مواجهة هذا الغزو، حرص وزراء الثقافة الأوروبيون على حماية تراثهم المشترك، فوضعوا خطة لإنشاء مكتبة رقمية أوروبية عام 2004، بإيعاز من رئيس الجمهورية الفرنسية جاك شيراك ورئيس إسبانيا والبرتغال وشركائهم الآخرين في أوروبا، الذين كان يقلقهم زحف غوغل على تراثهم من جهة أولى، واستيلاء غوغل على الثقافة الرقمية من جهة ثانية.

في هذا الصدد أكد جون - نويل جونا في Jean-Noël Jeanneney، مدير المكتبة الوطنية الفرنسية السابق، متسلحاً بقولة شهيرة للرئيس الفرنسي الراحل شارل



والمتوسطة والبعيدة، فاتفق على رقمنة مليوني كتاب ووضعها في متناول المستفيدين، بحلول العام 2008. وفي العام 2010 تمت رقمنة أربعة عشر مليون كتاب، مع إلحاق محتويات إضافية كالصور والأرشيف. وفي العام التالي بلغ عدد المحتويات المرقمنة تسع عشرة مليون وثيقة. وجرى الاتفاق على أن يصل العدد إلى ثلاثين مليون وثيقة بحلول العام 2015، ورقمنة القسم الأعظم من التراث الغربي بنهاية سنة 2025.

فاجأ التقدم العملي والعلمي حتى القيميين على المشروع، إذ انضم إليه وشارك فيه وسانده أكثر من ألف وخمسمائة مؤسسة ثقافية أوروبية. ثم بعد تدشين البوابة وافتتاح خط التواصل مع أوروبيانا، حصلت على خمسة عشر مليون مادة من مكتبات وأرشفات ومتاحف أوروبا، التي دعمت المشروع والتحقت به<sup>12</sup>.

تركزت الجهود في البداية على تطوير التقنيات الرقمية والاستفادة من الخبرات الأوروبية المختلفة، فكل الدول أوروبية دخلت عالم الرقمنة وقطعت فيه أشواطاً بعيدة، فدعمت المشروع بدراسات واستشارات وبلجنة «العقلاء» سهرت على المعطيات اللغوية واللسانية والتقنية والقانونية للسير بالمشروع بخطى ثابتة وموضوعية. جرى التدشين الفعلي لموقع أوبيانا في شهر نوفمبر 2008، لكن الفترة التجريبية مددت بسبب وجود مشكلات تقنية منذ الساعات الأولى من افتتاح الموقع. ومع أن الدخول إلى الموقع قُدِّرَ بأكثر من عشرة ملايين مستفيد في الساعة، في حين كان ينتظر أن يكون العدد أربعة ملايين فقط، فقد جرى تأجيل الانطلاقة الحقيقية للموقع إلى العام 2010، لاسيما أن ميثاق المكتبة ينص على الهدف التالي: «إنشاء تراث ثقافي أوروبي متعدد اللغات، على شكل مرقم يُتيح الوصول إليه عبر الأنترنت، ومجاناً بالنسبة إلى الكتب الخالصة من الحقوق»<sup>13</sup>.

تجدر الإشارة إلى أن هذه المكتبة متوافرة بثلاثة وعشرين لغة أوروبية أساسية للاتحاد الأوروبي، ضمن بوابة متعددة التخصصات، وما بين المؤسسات التي تضمن الوصول إلى جمهور واسع وطنياً وأوروبياً ودولياً.

تميز، خلافاً لمشروع «غوغل بوك» الذي بدأ مجاناً ثم تحول إلى مشروع تجاري ضخم يدر على أصحابه ملايين الدولارات بعدما وقّع مسؤولو محرك البحث الأمريكي عقداً مع جمعية الناشرين الأمريكيين (guide) بقيمة 126 مليون دولار لبيع مؤلفاتهم على الشبكة<sup>10</sup>.

انطلاقاً من هذه المعطيات وغيرها، كان هناك ما يبرر خشية الأوروبيين من مشروع غوغل، وكان لزاماً عليهم أن يعملوا على إيجاد صيغة لحفظ تراثهم خوفاً من أن يعبث به غوغل كما يشاء، من دون أن يكون لهم في ذلك رأي ولا قرار. ولذا فقد نفَّذ الأوروبيون مشروعهم التعاوني في إنشاء مكتبة ثرية وغنية بتراثها المتنوع، فأرادوا أن يتولوا رقمنتته وإنجازه بأنفسهم، وألا يتركوا الآخرين يقومون به بالنيابة عنهم، فعملوا على وضع خطة تضمن نجاح هذا العمل، «مخطط كامل شمل جميع المراحل، من أخذ التطورات التقني بالحسبان، من دون إغفال الجانب الإنساني، في رقمنة الكتب، إلى منح التقدم في البحث العلمي، وإيجاد تعاون تقني بين الدول الأوروبية المساهمة في هذا المشروع الذي خطى خطوات جبارة»<sup>11</sup>.

### أهداف أوبيانا:

وضع المخطط أهدافاً واضحة لمشروع أوبيانا، تتلخص في تقديم الإرث الثقافي والتاريخي المشترك لدول هذه القارة التي خاضت حروباً مريعة فيما بينها، مثل الحربين العالميتين، فنتج عن ذلك كم هائل من محفوظات الأرشفات والكتابات والأفلام والصور التي تشهد وتؤرخ للمعطيات التاريخية والثقافية والسياسية والفنية والفكرية والفولكلورية والتراثية، لهذه الدول.

بدأ التحضير للمشروع على مراحل، فتم الاتفاق في أول الأمر، على إعداد ودراسته من قبل المكتبات الوطنية الأوروبية لسبعة وعشرين دولة، في العام 2006، بالاعتماد على بوابة «المكتبات الأوروبية». وفي السنة التالية تمَّ إيجاد صيغة للتعاون وفي تمويل المشروع ورسم أهدافه على المديّات القريبة



(2)

الحرب العالمية الأولى

الثقافية، ونعلق سائر المساهمين في مشروع أوروبانا، بتعزيز وتقوية وأهمية الجانب الثقافي لهذا المشروع الاستثنائي الذي يعتبر تحدياً وواجباً كبيرين، ويهدف إلى جمع الكنوز الثقافية المرقمنة للمكتبات والمتاحف ومراكز الأرشيف للدول السبع والعشرين المكونة للوحدة الأوروبية. وهذا ما أكدته فيفيان رودينغ Viviane Reding عضوة الاتحاد الأوروبي، والمكلفة بمجتمع المعلومات والإعلام حينما قالت: «تمنحنا أوروبانا رحلة في الزمان وعبور الحدود... وتصل الأشخاص بتاريخهم... أوروبانا تعدد ثقافي أوروبي يُتيح الوقوف في وجه العملاق الأمريكي غوغل»<sup>16</sup>، وهي تسمح بالاكشاف وتقاسم الإمكانيات والسفر بين مجموعات الموروث الثقافي الأوروبي للمكتبات والمؤسسات الثقافية والأرشيف والمتاحف ومؤسسات السمعي البصري والصور والحصص التلفزيونية والإذاعية والتسجيلات الصوتية مروراً بأرشيف الأخبار التلفزيونية<sup>17</sup>.

استطاعت أوروبانا منذ بداية العام 2016 أن «تتيح الوصول إلى أكثر من ثمانية وأربعين مادة (نصوص، صور، صوت، أفلام، أرشيف تراثي، فولكلوري»<sup>18</sup>، هذه المشاريع والأهداف المهمة تحتاج إلى أموال ضخمة، فكيف

كما جعلت أوروبانا من أهدافها جرد الكتب والوثائق الأصلية التي لا زالت في «حوزة الأشخاص والخاصة بالفترة من 1914 إلى 1918 لرقمنتها وتوفيرها وتقديمها على موقعها، وهو مشروع يحتوي على أكثر من أربع مائة ألف وثيقة أصلية وخاصة بالحرب العالمية الأولى»<sup>14</sup>.

هدف المكتبة الأساس الثقافي هذا، حيث عليه مجموعة من رؤساء المؤسسات الفرنسية الكبرى مثل المكتبة الوطنية الفرنسية، والقصر الكبير، ومتحف اللوفر ومركز جورج بومبيدو، حيث نشرت هذه المؤسسات نصاً بعنوان «أوروبا والرقمنة: لا نلن الثقافة»، «بوصفنا مسؤولين عن مؤسسات ثقافية وطنية، نرى أن من واجبنا التمسك بمشروع أوروبانا الثقافي، الذي يرمز إلى التعدد الثقافي في قارتنا، وإلى الثروة التي لا تنفذ من إرثها وعظمة إبداعها الرائع. في وقت يتساءل فيه مواطنونا حول ماهية أوروبا، علينا أن نحفظ للثقافة المكانة التي تليق بها، في مشروع أكثر حيوية من أي وقت مضى»<sup>15</sup>. ولئن دلت هذه الرسالة الموجهة إلى وزيرة الثقافة وعن خلالها إلى رئيس الجمهورية الفرنسية، على شيء، فهي تدل على مدى تعلق مسؤولي المؤسسات



بين التمويل العام والخاص وفقاً لتوصيات «لجنة حكماء» الاتحاد الأوروبي. وترى هذه اللجنة أنه «ما زال أمامنا عملٌ كبير يتعين القيام به لجعل التراث الأوروبي المشترك في متناول أكبر عدد ممكن، وبشكل أفضل، مع تطوير الخدمات التي تلي تطلعات مواطنينا»<sup>21</sup>.

طلبت المؤسسات الفرنسية في ضوء المفاوضات بشأن الميزانية، بعد العام 2013، بأن تكون «ميزانية الاتحاد الأوروبي داعمة على الدوام لأعمال مؤسسة أوروبيانا، كجزء من تمويل محدد»<sup>22</sup>. ومنذ ذلك العام والاتحاد الأوروبي يحرص على تمويل المشروع حتى من قبل المؤسسات سواء كانت من القطاع العام أم من القطاع الخاص. كما طالبت «لجنة الحكماء» الدول الأعضاء بالسخاء في تقديم المساعدات لتوفير المسح الضوئي لأوروبيانا المجاني»<sup>23</sup>.

### الجانب القانوني المسير لأوروبيانا:

يتطلب مشروع بهذه الضخامة وبهذا الطموح تسيراً قانونياً واضح المعالم، نظراً إلى أن لكل دولة من دول الاتحاد الأوروبي قوانينها الخاصة والمختلفة. ومن أجل اتخاذ تدابير توحد الرؤية القانونية لمشروع أوروبيانا تمّ التعمق في دراستها، ولاسيما بعد العاصفة الإعلامية التي أثارها غوغل الأمريكي، حينما راح يبعد الناس والحكومات برقمنة المحتويات الثقافية ليضعها في متناول العالم أجمع. غير أن رجال القانون الأوروبيين اكتشفوا بأن القانون الأمريكي يسمح لغوغل بذلك، وإن إلى حد ما، لأنه لا يأخذ بشكل صاقد حقوق المؤلفين والمحتويات المرقمنة؛ ولأن نهجه ربحي أكثر مما هو ثقافي. وقد أثار هذا الموضوع كثيراً من الاحتجاجات والانفعالات وردود الفعل، ومنها الرد بإنشاء مشروع أوروبيانا كمكتبة رقمية مجانية. وعليه فإن الأوروبيين بعد مناقشات مستفيضة ودراسات دقيقة، وبعد الاعتماد على رجال قانون وضعوا «ميثاقاً» يسير هذه المكتبة مراعين فيه خصائص كل بلد أوروبي ومطالبه الخاصة. فكان على أوروبيانا احترام «حقوق الملكية الفكرية، بما في ذلك حقوق الفنانين».

تم تمويل هذا المشروع الضخم الذي يحتاج إلى مبالغ طائلة؟ وما هي الإمكانيات المرسومة لمواصلة العمل على هذا المشروع الطموح في ظل التطور التقني السريع؟

### تمويل أوروبيانا:

رُصد لمشروع أوروبيانا أكثر من 250 مليون يورو، صُرفت على مراحل: المرحلة التجريبية (2005 - 2008)، تلتها مرحلة التركيز على تطوير التقنيات الرقمية، وهي المرحلة التي تتطلب أموالاً باهظة تجعل المشروع في مستوى التحديات ومتطلباتها، فهو تجربة فريدة من نوعها تمنح آفاقاً اقتصادية جديدة في مجال الاتصال الرقمي، غايته المنفعة العامة. وعليه فإن تمويل أوروبيانا يخضع إلى مساهمة أعضاء الاتحاد الأوروبي ووزارات الثقافة للبلدان الأعضاء، حيث يتولى كل بلد رقمنة الآثار الخاصة به، وتحملها على موقع أوروبيانا. غير أن التمويل لم يكن في الحجم المطلوب على المستوى الأوروبي والمحلي في كل دولة. وقد أعلنت المفوضية الأوروبية، على لسان فيفيان ريدينغ المكلفة بشؤون الإعلام ومجتمع المعلومات، أنها رصدت 120 مليون يورو لدعم المشروع في الفترة الواقعة بين 2009 و 2010. لكن هذا المبلغ أثار استياء بعض المهتمين الذين رأوه دون المطلوب. وقد اعترفت ريدينغ، الفخورة بأوروبيانا، بالصعوبات التي واجهت المشروع<sup>19</sup>، الذي جاء في إطار تحديات ثقافية كبيرة، وخاصة في مواجهة خدمة غوغل «الاستفزازية» Google books، وعليه فإن الدول الأعضاء حاولت تجاوز هذه الإشكاليات وطالبت بالتزام كل دولة دفع مستحققاتها بشكل دائم ومستمر. وتبقى فرنسا أكبر دولة ممولة للمشروع تليها ألمانيا. وظلت مساهمات بعض الدول قليلة، في حين أن فرنسا تبوّأت المركز الأول بمبلغ مائتي ألف يورو عام 2008 ومائة ألف يورو سنة 2011»<sup>20</sup>.

ومع ذلك، «تتقدم رقمنة التراث الأوروبي بوتيرة متفاوتة بين الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي، حيث المالية العامة تتراجع في كل هذه الدول، مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى اتخاذ تدابير لتشجيع التكامل

برنامج البيانات المفتوح الذي سوف يلعب دوراً رئيسياً في تطوير الويب الدلالي»<sup>27</sup>، وقد تم الاتفاق في شهر أبريل 2010 على أن تلتزم أوروبينا نصاً على شكل «ميثاق» للمجال العام، يشدد على أن رقمنة الآثار الموجودة في الحقل العام لا تنشئ حقوقاً إضافية، لأن هذه المحتويات المتوفرة على شكل رقمي، لا تؤدي بعد رقميتها، إلى حقوق إضافية. وقد وقع مسؤولو أوروبينا في الدول السبع والعشرين على اتفاقية قانونية تسيّر عملية رقمنة المحتويات الثقافية وجعلها في الحقل العام عبر موقع مكتبة أوروبينا، الذي نجد فيه إشارة إلى كل كتاب موجود في الحقل العام. ومع نظام المسح الضوئي يمكن للمستفيد البحث في النصوص وفي أخذ المعلومات بسرعة، كما يمكن نسخ فقرة أو حواشي أو صور وما إلى ذلك.

تخضع مكتبة أوروبينا الرقمية لرقابة المؤسسة الهولندية والمفوضية الأوروبية والتي يشرف عليها مجموعة من رجال القانون، والمختصين في مجال الرقمنة.

### الأرصدة المكونة لأوروبينا:

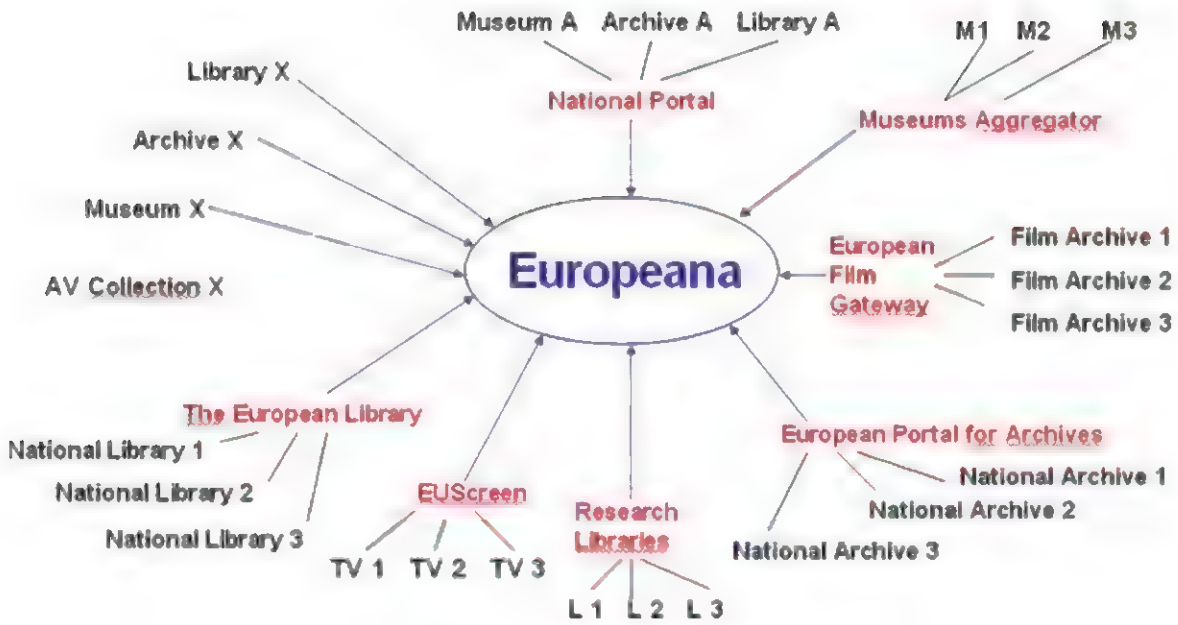
تم الاتفاق في البداية على رقمنة الكتب الموجودة في الحقل العام، وأسس لهذا الغرض برنامج باسم «الحاسب» يتيح، عبر نافذة، مجموعة من الأسئلة يجاب عليها بذكر عنوان الكتاب، وتاريخ النشر، وسنة وفاة الكاتب، الخ... يقدم هذا «الحاسب» كشفاً قانونياً حسب نوعية المحتوى والقانون المتبع في مكتبة البلد الذي يوجد فيه الكتاب، وهو إضافة نوعية متاحة على الحقل العام بترخيص من EUP<sup>28</sup>.

اتسع المشروع ليشمل الآثار ومقتنيات المتاحف والأرشيفات والصور والوسائل السمعية بصرية والجرائد والمجلات والملفات الوثائقية، وكذلك الأرصدة النادرة مثل أعمال ومجموعات عمالقة الموسيقى الأوروبية وكتابتها وفنانيها ومصوريها. وهكذا تنوعت الأرصدة وجعلت من أوروبينا مكتبة متنوعة الوسائط واللغات (23 لغة) وتتميز بثراء أرصدها المختلفة لتقديم

ويشدد أعضاء البرلمان الأوروبي على ضرورة الحفاظ على سلامة الأعمال لتكون لجنة أوروبينا قادرة على اقتراح المصنفات المحمية بموجب حقوق المؤلف، وكذلك أعمال الطباعة والأعمال الثقافية التي تسمى بـ «اليتيمة» ولا تعرف أسماء مؤلفيها؛ فقد طلب من «أعضاء البرلمان الأوروبي والمفوضية الأوروبية» وضع اقتراح تشريعي بشأن رقمنة وحفظ ونشر المصنفات اليتيمة التي من شأنها وضع حد لحالة عدم اليقين القانوني الحالي ووضع قاعدة بيانات أوروبية لهذه الأعمال»<sup>24</sup>. وهذا يعكس وعي الساهرين على مشروع أوروبينا، وحرصهم على حقوق المؤلف، وسهرهم على إيجاد جانب تشريعي يسير المكتبة ويأخذ بعين الاعتبار التطورات التقنية وانعكاساتها على الجانب التشريعي بشكل موضوعي.

تقدم الرقمنة فرصة فريدة لمنح المحتوى التراثي الثقافي حياة جديدة، بعدما وضعته في متناول المجال العام، وأضفت عليه شكلاً جديداً يتكيف مع وضعه القانوني، لأنه يتيح إعادة استخدامه في ظروف متاحة للجميع. لذا، بعد افتتاح أوروبينا بسنة واحدة، بات «من الواضح أن المكتبة الرقمية الأوروبية الغنية بأكثر من 15 مليون محتوى من المكتبات ودور المحفوظات والمتاحف في أوروبا، نفذت عدة مشاريع تتيح الحفاظ على الطبيعة المفتوحة للمجال العام برقمنتها والافراج عن حقوق المحتوى والبيانات الوصفية»<sup>25</sup>. فمحرك البحث «يسمح بالولوج إلى النص، والحواشي، وترتيب النتائج، والبحث المتقدم». من هذا المنطلق، فإن المكتبات والمؤسسات المشاركة أو الملتحقة بأوروبينا مطالبة بالالتزام بعدد معين من المعايير الفنية والقانونية. وعلى رأسها «الترخيص CCO<sup>26</sup> الذي له تأثير بالغ، لأنه يؤدي إلى التخلي الكامل عن الحقوق، بأنواعها كافة (حقوق المؤلف والحقوق المجاورة، والحق في قاعدة البيانات، وقانون العلامات التجارية وقانون البيانات العامة، وما إلى ذلك). وفيما يتعلق بالمعلومات، فأول شيء هو معرفة قواعد البيانات الصحيحة، وحق البيانات العامة. وهذا الترخيص يحترم مبادئ البيانات المفتوحة، حيث أعلنت أوروبينا عزمها على الدخول في





نموذج علاقات التواصل بين المكتبات الوطنية ومكتبة أوروبا

نصل إلى مؤلفات فيكتور هوغو، أو إلى تسجيل قديم للإذاعة «بي بي سي»، أو ذخائر أخرى مثل أرشيف وكتب فترة القرون الوسطى، أو الحروب التي وقعت في أوروبا، أو إلى أغاني تراثية، أو قطع فنية نادرة، أو تراث شعبي، من موسيقى، ومسرح، ورسومات فنية قديمة، أو آثار لمواقع تراثية، تلمن هذه الذاكرة الجماعية الأوروبية، وذلك بإيعاز من أوروبا بعد أن استعمرت بعض دولها مجموعة دول في العالم، فأرصدت المكتبة تقدم كل هذا التراث بمختلف صيغه وتعبيراته تتيحه للمستفيدين من مختلف دول العالم بشكل افتراضي.

### التواصل التقني بين

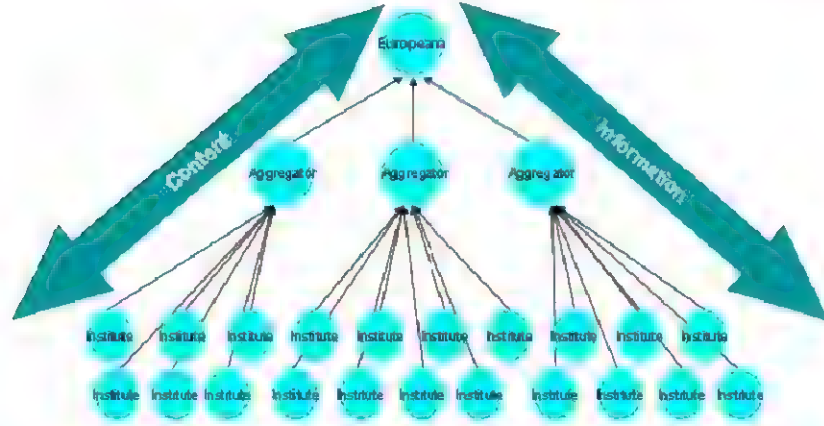
### المكتبات والمؤسسات الأوروبية:

يُسيّر مكتبة أوروبا الرقمية «لجنة حكماء» تجمع دورياً لمناقشة التطورات القانونية والمادية والإدارية للمكتبة، وتقوم بدراسة جميع المسائل المتصلة بالرهانات المرتبطة بالرقمنة، وبشأن شروط إمكانية الوصول إلى

للمستفيد، مجاناً، بالنوراما من الذاكرة الجماعية والتراث الثقافي والتاريخي الأوروبي. تحتوي المكتبة على 77 مليون كتاب، ولا يزال إشرء المكتبة بالكتب يتزايد كل يوم بأرصدة جديدة. وفيها 24 مليون ساعة لوثائق سمعية بصرية، و358 مليون صورة، و75 مليون أثر فني، و10 مليارات صفحة أرشيفية<sup>29</sup>.

هذه الأرصدة تتيح للمستفيدين الغوص في عالم من الأرصدة الثرية الآتية من أكثر من 2200 مؤسسة أوروبية متنوعة الاختصاص، وقد التزمت جميعاً برقمنة آثارها المحفوظة بشكل تقليدي، لجعلها متاحة على الموقع وضمان «حمايتها على شكل رقمي متطور ضمن أجيال الرقمنة المستقبلية»<sup>30</sup>، أي مراعاة التطورات التقنية حفاظاً على الآثار التي تمت رقمنتها، وضّونها من التلف، وضمان وجودها المستمر الذي يتطلب متابعة يومية على عدة أبعاد: تطور الحاسوب وانعكاساته القانونية ومراعاة تطور البيئة الرقمية مما يسمح بمواصلة تقاسم ملايين المحتويات الرقمية والذي يفتح شبكة جديدة تكون في متناول جمهور الباحثين والمتعلمين. وهو جهد أوروبي مشترك يتركنا

## Modèle d'organisation - agrégation



Patrimoine, numérisation et accès au savoir, Bordeaux, 22 octobre 2009

### نموذج تنظيم قوة الإدماج

اقتبسوا، في تطويرهم للغات البرمجة، الكثير من أسس اللغات الطبيعية. وهم يسعون بدأب إلى التقريب بين هذه اللغات الاصطناعية واللغات الطبيعية بُغْيَةً تسهيل التعامل مع الحاسب، من دون وسيط برمجي؛ فالهدف الأسمى لبرمجة الحاسب هو أن يتعامل الفرد معه مباشرة بلغته الطبيعية بدلاً من اللغات الاصطناعية»<sup>32</sup>. ويتم هذا العمل بعد تحديد سياسة المعطيات وتنظيم المشاركين عبر رابط يدمج المشاريع الأوروبية، ويضعها في النهاية في متناول المستفيدين، على غرار نموذج تنظيم قوة الإدماج.

وهذا من بين الأسس التي تعتمد عليها المكتبات الرقمية في تقديم مادة متنوعة بلغات مختلفة مثل أوروباينا. وانطلاقاً من هذا التطور، أثّرت المكتبة الأوروبية مشروعها بمجموعة مشاريع إضافية موجّهة إلى عالم البحث العلمي واقترحت خدمات جديدة. وتوزع أوروباينا على خمسة مواقع مختلفة: أوروباينا (البوابة الثقافية)، أوروباينا ريجيا (المخطوطات في العصور الوسطى وعصر النهضة)، أوروباينا الصحف (10 ملايين صفحة من الصحف الرقمية، بالنص الكامل)، أوروباينا الأصوات

التراث الرقمي والمحافظة عليه، وعلى قضايا حق المؤلف. ويساعدها في ذلك أمناء المكتبات الوطنية الأوروبية في متابعة التطورات التقنية وأمور الفهرسة، وفي مراجعة الأعمال المنجزة أو التي في طور الإنجاز. كما يساعدها مهندسون في الإعلام الآلي ينسقون مع بقية الأعضاء لوضع الأعمال المرقمنة على موقع أوروباينا في متناول المستفيدين، وفقاً للنموذج التالي الذي يُظهر علاقات التواصل بين المكتبات الوطنية ومكتبة أوروباينا.

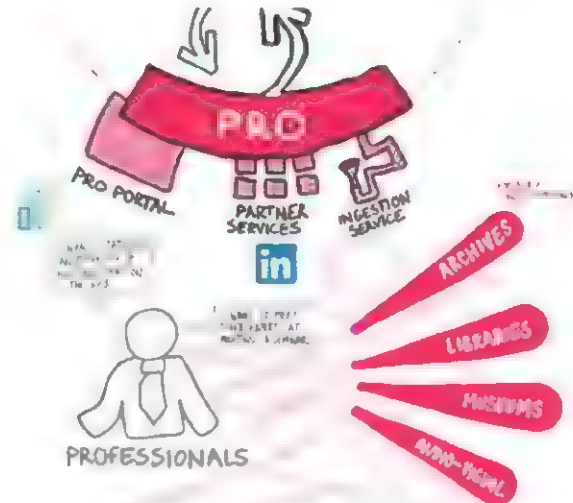
تعمل المؤسسات المشاركة على إثراء المكتبة من الجانب التقني من أجل توفير الفضاء اللغوي للباحثين والمستفيدين حتى يصلوا إلى المواد التي يرغبون في الاطلاع عليها، إذ يؤكد الدكتور نبيل علي، خبير المعلومات، بأن علاقة اللغة بالحاسب هي «علاقة منفعة متبادلة، فعلى جبهة اللغة يُستخدم الحاسب حالياً لإقامة النماذج اللغوية وتحليل الفروع اللغوية المختلفة. ومن أمثلة تطبيقات الحاسب في مجال اللغويات الصرف الحاسوبي والنحو الحاسوبي والدلالة الحاسوبية والمعجمية الحاسوبية وعلم النفس اللغوي الحاسوبي»<sup>31</sup>. ويرى المفكر نبيل علي أن «علماء الحاسب



أمام الباحثين في شتى المجالات الفكرية والعلمية والعلوم الإنسانية، وذلك عن طريق علاقة الحاسوب باللغة المتطورة على الدوام. وبحسب التقرير الصادر في شهر جانفي (كانون الثاني) 2016 «تحتوي أوروبا اليوم على 48838151 من الأعمال الفنية، والكتب، وأشرطة الفيديو والأصوات من المجموعات الرقمية الآتية من أكثر من 3300 مؤسسة أوروبية<sup>34</sup>، مثل المكتبة الوطنية الفرنسية، أو متحف اللوفر. وتعلن الصفحة الأساسية عن تحسين أدوات البحث، وإضافة معطيات جديدة للبحث عن الصور مع الحفاظ على التركيز على أهمية اللون»<sup>35</sup>.

طوّرت مكتبة أوروبا بوابة جديدة مخصصة للباحثين والأكاديميين تم إنجازها في العام 2012. وهي تُتيح الوصول إلى كل المحتويات الرقمية التي جمعتها مشروع أوروبا المكتبات: «تقدم هذه البوابة مجموعة واسعة من الخدمات المصممة خصيصاً لتلبية احتياجات الباحثين. بالإضافة إلى كتلة من البيانات الببليوغرافية المتاحة بشكل طبيعي من خلال شبكة من المكتبات الوطنية. ولهذه الصيغة مجموعة مزايا في مجالات عدة، كتقسيم الموارد (بين الأساتذة والطلاب، على سبيل المثال)، وقراءة القوائم، وفهرسة النص الكامل وتحديثه... كما أنها تسمح للباحث بأن يطلع تلقائياً على إضافات ومجموعات تتصل ببحثه السابق». ما يعني أن أوروبا لم تبق في إطار تقديم المادة المرقمة فحسب، بل طورت أدوات جديدة كاستجابة جزئية للتطور السريع، بوصفها مدخلاً متعدد التخصصات ومشاركاً بين المؤسسات التي تسعى للوصول إلى أوسع جمهور. كما أنها توفّر للباحثين نوعية عمل راقية: «نحن نعرف من التجربة أن الباحثين سوف يكونوا أكثر متعة لتحسين أبحاثهم بدقة، واثنين من العصور على ما يريدون»<sup>36</sup>، بحسب تصريح أوبريه إيسكاند Aubéry Escande (المسؤول عن الإعلام وعن علاقة مكتبة أوروبا بالصحافة) يشدد فيه على «أهمية تحديد احتياجات الباحثين والأكاديميين بشكل صحيح قبل إطلاق البوابة الإلكترونية، والتي

(الأصوات والموسيقى، وما إلى ذلك)، ومجموعات أوروبا الفريدة 1914-1918. وذلك بانتظار التحسينات اللازمة التي من شأنها أن تعطي في النهاية بعداً أوروبا حقيقياً لهذا المشروع الثقافي الكبير»<sup>33</sup>.



كما عملت أوروبا على تحسين موقعها الذي أصبح على الشكل التالي:



إن النجاح الذي أحرزته أوروبا ناجم عن تضافر الجهود من خلال الروابط التقنية التي أدت، بعد تفكير مليٍّ وجهد متواصل، إلى إنجاز هذه المكتبة العملاقة. Europeana, la bibliothèque numérique européenne

آفاق مكتبة أوروبا  
وتطلّعات القيمين عليها

بعد النجاح اللافت الذي أحرزته أوروبا، أخذ القيمين عليها يفكرون في التهاج آفاق عملية جديدة

## 1) جمهور المستفيدين من أوروبانا:

جمهور واسع ومتنوع بتنوع المحمولات المرقمنة والمتوافرة على موقع المكتبة، وهي تطمح إلى أن يكون جمهورا واسعا وعريضا يضم مختلف الشرائح الاجتماعية والثقافية فجمهور العامة يجد فيه علاوة على التنوع وسهولة الاستفادة وبساطة الوصول، يجد الترفيه أيضاً ولذة رؤية الكتاب والشعور به «عبر الشاشة»<sup>39</sup>.

وجمهور المّطلعين والباحثين يجدون فيه المواد التي تساعد في أبحاثهم. وأمناء المكتبات يجدون فيه كل ما يمكنهم من «متابعة، تطور الرقمنة والاستفادة من الفهارس الذكية التي تعزز الاكتشاف في مجال علم المكتبات والتوثيق»<sup>40</sup>. فقد أدى إثراء أرصدة المكتبة بمحتويات جديدة إلى تنوع الجمهور بتنوع الآثار المرقمنة، ليشمل الباحثين والطلاب والمعلمين والمؤرخين ورجال الفن والسينما الخ. إذ تسعى هذه المكتبة إلى تقديم جميع جوانب الآثار من متاحف والمعارض والمكتبات والأرشيف الأوروبي. علاوة على اكتشاف التراث الأثري للعصر الحجري القديم مروراً بالعصور الأخرى وصولاً إلى العصر الحديث، بما في ذلك التراث المنقول وغير المنقول، والمناظر الطبيعية الأثرية والمحفوفات الأثرية. كما تتيح مجموعة من المنحوتات من عصر النهضة إلى قائمة السرياليين، ومن فن النحت الروماني القديم إلى الفن المعاصر، تجعلك تستكشف الفنانين والأعمال الفنية من جميع أنحاء أوروبا. وعليه يمكن أن يفتخر المشرفون على مكتبة أوروبانا بتقديم الماضي المشترك لأوروبا لبناء المستقبل بفضل العديد من مبادرات المقيمين عليها، لأنها كمشروع ملموس تقدم اكتشافاً أو إعادة اكتشاف التراث الثقافي الأوروبي، ويحاول هذا المشروع أيضاً إحياء ديناميكية الإبداع وتعزيز التعاون والشراكة بين البلدان الأوروبية في المجال الثقافي الذي يساعد في تلمين وتمتين هذا الفضاء السياسي والاقتصادي.

سوف تكون قادرة على التكيف مع البيئة الرقمية، ومع أساليب عمل المستخدم. وذلك من خلال واجهات برمجة التطبيقات. إن قلب نشاط المكتبة الأوروبي أوروبانا هو التجميع. ونحن لانملك المحتوى، وإنما نحن نمنح حق الوصول؛ فما نحاول القيام به هو العثور على أفضل طريقة للوصول إلى تقديم الخدمات المناسبة إلى الجامعات الأوروبية في عموم أوروبا، ولكن إلى كل المهز أيضاً»<sup>37</sup>.

إن نجاح المسؤولين عن أوروبانا والمعاونين معهم في سائر القطاعات الثقافية والفكرية والتقنية، منحهم ثقة جعلتهم يطمحون إلى مشاريع أخرى ممكنة التحقيق في الواقع العملي بشكل حقيقي وملموس، كالمشروع المنتظر إنجازه في العام المقبل 2020، هو الاهتمام بميدان التربية وإنشاء علاقة بين وزراء التربية ومشروع «إيدوتيك»، ما يسمح بشكل خاص للمعلمين والطلبة بمعرفة إلى أي مدى يستطيعون الذهاب في «تقاسم ونشر أعمالهم. فالبحث يسمح لهم بفرز للنتائج، عبر البحث في النص والصورة والصوت والفيديو، والتحقق من حقوق البحث (هل يمكن لي استخدامه؟) حسب البلد، من خلال اللغة، ومن خلال مؤسسة شريكة، أو عبر مجمع المحتويات»<sup>38</sup>. وقد تمّ ذلك بإنشاء موقع خاص بالمحتويات الرقمية ذات العلاقة مع التربية كما نرى في التصميم التالي:



وتواصل أوروبانا العمل على إنشاء فضاء للإبداع، وتعمل على تقديم مقترحات لدراساتها وتقييمها مادياً وقانونياً لتدخلها بعد ذلك إلى ميدان البرمجة.



## ( 2 ) هل توجد في أوروبيان محتويات حول العالم العربي؟

هل توجد في أوروبيانا محتويات حول العالم العربي والإسلامي؟ الإجابة على هذا السؤال تقتضي فهم أهداف ومشاريع هذه المكتبة التي تقدم الإرث الثقافي لأوروبا، وهو إرث غني ومتداخل مع ثقافات وحضارات أخرى من ضمنها العالم العربي الإسلامي، وبالتالي فالتعريف به ليس من مهامها، بل تضع ما تمت رقمته في المكتبات الوطنية الأوروبية من كتب ومحتويات سقطت في الحقل العام، وما كتب أو حقق أو رسم أو اقتني ويتناول العالم العربي، ومعظمه باللغات الأوروبية، وعلى مقدمها اللغة الإنجليزية ثم اللغة الفرنسية، نظراً إلى العلاقات السياسية والاقتصادية بين أوروبا والعالم العربي الإسلامي. ولا ننسى أن فرنسا وإنجلترا استعمرتا مناطق من هذا العالم ورصدتا لذلك أرشيفات وكتابات وأفلام وتحقيقات صحفية. هذه المواد نجد بعضها متوافراً على موقع أوروبيانا، علاوة على كتابات رحالة عرب حول أوروبا، باللغتين الفرنسية والإنجليزية، تمت رقمتهما. باختصار ما هو متوفر على شكل رقمي في هذه المكتبة تابع من العلاقات الدبلوماسية الغربية العربية، ومن ضمن المعطيات التاريخية كمشاركة المغاربة في الحربين العالميتين، أو المطامع الاستعمارية في مغرب العالم العربي ومشرقه.

فعند البحث تحت عنوان العالم العربي، على موقع أوروبيانا، نجد أكثر من 500 كتاب، كما نجد مراجع شتى في مجال الصورة، والفيديو، وأثار، ورسومات، ويعود معظم هذه المحتويات إلى فترات قديمة، وبلغات أوروبية متعددة موجودة ضمن مقتنيات المؤسسات المشاركة في هذه المكتبة التي يمكن تصفّحها على الموقع:

<http://www.europeana.eu/portal/fr/search?page=4&q>

لم نجد أثراً للمؤسسات العربية الناشطة في الغرب كشريك لهذه المكتبة، ربما لأن ما تقدمه ما زال حديثاً ولم يدخل في الحقل العام، وأن ما هو موجود لديهم من كتابات قديمة متوفرة في المكتبات الوطنية الغربية، فاستغنوا عن التعامل مع هذه المؤسسات العربية. وربما لأن هذه المؤسسات لم تعلن نيتها في العمل مع هذه المكتبات لكي تكون ضمن هذا المشروع الأوروبي الهادف إلى إيصال الموارد البليوغرافية والرقمية الآتية من المكتبات الوطنية في أوروبا ومن المؤسسات الأوروبية المشاركة فيها.

### خاتمة

تعتبر تجربة أوروبيانا من بين التجارب الناجحة، لأن المسؤولين عنها استطاعوا أن يقفوا في وجه زحف «غوغل» الأمريكي على محتوياتهم برقمتهما بطريقة ربحية، لا تمت بصلة إلى تطلع الأوروبيين الذين أرادوا توفير المحتويات للمستفيدين مجاناً. فقد كان جون مونييه *Jean Monnet* رجل الأعمال والسياسي الفرنسي الذي قاد حركة توحيد أوروبا الغربية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي ولذا فقد لُقّب بـ«أبو المجموعة الأوروبية» (كان يقول: «لو أُعيد التفكير في بناء الوحدة الأوروبية لوجب علينا أن نبدأ بالثقافة»، لما للثقافة من أهمية في التقريب بين الناس وخلق جسور التواصل والحوار وتبادل الأفكار. لقد غدت مكتبة أوروبيانا بمثابة مكتبة رقمية أوروبية، بعدما كانت مجرد حلم تحقق بفضل تضافر جهود الأوروبيين جميعاً.

وبهذا الجهد المشترك أنتقل مشروع أوروبيانا من الحلم إلى اليقظة ووفر لجميع عشاق الفن اكتشاف مجموعة ضخمة من أكثر من 58 مليون وثيقة وجعل ثروات مئات المتاحف والمكتبات في مختلف بلدان المجتمع الأوروبي في متناول الجميع.

أ.د. مرسى السيد مرسى الصباغ - مصر

## البطولة والتمرد في الوجدان الشعبي المصرى موال أدهم الشرقاوى أنموذجا

البطولة تعنى الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عن حوله من الناس العاديين ارتفاعا يملأ نفوسهم له إجلالا وإكبارا. هذه البطولة تبدأ من اللحظة التي يتمرد فيها البطل على ما هو سلبى في مجتمعه ويسلك مسلكا يحطم به هذا الواقع السلبى.

وقديما - وكما تحكى الأساطير والملاحم الاغريقية والفرعونية - كان البطل يعد شخصا مقدسا، بل كان يظن أنه من سلالة الآلهة وكان هبة للناس حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم، لذلك كانوا يقفون أمامه مذهولين لما كان يمتلك في رأيهم من الخوارق في البسالة وقتال الأعداء، ومن ثم عبده - خاصة في عهود الإنسالية الأولى - وتلك فترة أطلق عليها فترة عبادة الأبطال حين كانوا رموزا لقوى خفية غيبية مجهولة.



صورة موجودة حالياً في متحف الشرطة لأدهم الشرقاوي

وهو طالب في عام 1917



والتاريخ بصفة عامة مليء بشخصيات فاقت أعمالها مشاهير التاريخ أنفسهم ورغم ذلك لم تحظ بما حظيت به شخصيات البطولة الشعبية كما أنه ليس من الضروري أن تلك الشخصية هي شخصية سياسية أو حربية أو ما شابه ذلك، وإنما قد تكون شخصية البطل الشعبي هي شخصية رجل من وجهة نظر القانون مجرم أو خارج على القانون (متمرد) في حين أنها في عرف الشعب شخصية البطل الذي حقق له المكاسب من خلال بطولات أعجبت به فتغنى بها مثل علي الزبيق في الأدب العربي وروبين هود في الأدب الإنجليزي وأرسين لوبين في الأدب الفرنسي

ومن هنا فشخصية البطل ليست هي الشخصية المثالية التي تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنها شخصية إنسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التي أسندت إليه إنما جاءت من روح الشفقة عليه والتعاطف معه

وبالطبع فإن اختيار شخصية البطل الشعبي لا يتم في حياته أو عصره ولكنها تنبثق بعد عدة أجيال عندما يشعر الشعب أن مآثر هذه الشخصية توافق تطلعاته وتحقق آماله وأحلامه وتتوفر لها المقومات التي تؤهلها للتحول في ذهن الشعب إلى شكل بطولي<sup>1</sup>.

إذا فالبطل الشعبي هو نتاج لواقع الأمة الاجتماعي والثقافي بصورة تمتزج فيها امتزاجات خاصة وأن الواقع الاجتماعي أهم عناصره السياسية، والواقع الثقافي أهم عناصر الدين<sup>2</sup>.

أما التمرد فيدور حول الرفض والعصيان وعدم الخضوع ومجاوزة الحد المسموح به أو المقبول، حيث ينشأ التمرد عندما تتجاوز الأمور حداً ما، بأن العبد الذي اعتاد طيلة حياته تلقى الأوامر من سيده، يرى فجأة أن الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول، فيصرخ قائلاً: لا، فهذه «اللا» تعني أن الأمور مقبولة عند هذا الحد، ومرفوضة فيما بعده، وتعني أيضاً أن هناك حداً، يجب ألا تتخطاه، فحركة التمرد تستند إلى رفض قاطع لتعدي لا يطاق، لذلك فالتمرد يكون مقترناً بشعور

أما العرب فقد عرفوا البطولة من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه، وهي بطولة تستند على قوة الجسد والبأس الشديد لدفع غائلة الوحش والقبائل المجاورة، ومعه عدة القتال كي تعينه على النصر، وكلها من صنع يده لا من صنع الالهة (الدرع والسيف والرمح والقوس والسهم) حتى الخيل كانت من الواقع لا من السماء حيث تربت في أحضان الأبطال وكأنها جزء من نسب البطل إلى أبيه وقبيلته وعشيرته، وتلك تسمى البطولة الحربية.

ولم يقف العرب ببطولتهم عند جانبها الحربي بل اتسعوا في المعنى حتى وجدنا البطولة النفسية وهي بطولة قوامها الصبر على الشدائد واحتمال الصعاب والعزة والكرامة والحزم في اتخاذ القرار قبل أن تفلت الفرصة من يد مالكها، وكذلك البطولة الخلقية والتي قوامها قوة العفة والشرف في الحرب وعند المغنم وجمع الأسلاب، وقوة في المثل الخلقية العليا، فكل شيء في المعارك مباح إلا عارسي النساء، وكل شيء إلا انتهاك العرض وحرماته، وقوة في إكرام الضيف وإشباع الجائع والحماية من كرب التشرد في متاهات الصحراء وخاصة حين يلجأ إليه أي مستجير.

وفي المأثور الشعبي إذا كان إجماع الشعب على شخصية ما فإن ذلك يدل على مدى إعجابه بها الأمر الذي يجعله يكثر من ترديد سيرة هذه الشخصية ومن ثم يتحقق الانتشار الناتج عن التناقل الشفاهي والتحاكي عما يصدر منه أو يسند إليه... وتتدخل طبيعة الأسلوب في تلك المرويات بحواش وإضافات تزين السياق وتجذب السامع ثم يتدخل الخيال فيزيد الأحداث، وكلما زادت هذه المرويات ودارت على الألسنة كلما تضخمت سيرة تلك الشخصية بما يرضي المزاج الشعبي ويلبي الاحتياجات النفسية.

إذا فالبطل الشعبي هو تصور خيالي لشخصية حقيقية... لكن ليس من الضروري أن تكون شخصية البطل شخصية حقيقية عاشت في الواقع التاريخي بصورة بارزة أو شخصية كان لها دور بارز في سجل التاريخ.



مجلة اللطائف عام 1921 والتي نشرت إرقتل أدهم الشرقاوي

الموت هذه المراهقة لاتأتي من فراغ، بل بسبب وجود دوافع تجبر الشخص نفسه على التمرد والمعارضة، أو الخنوع والذلة. قد تكون حواجز وضعت في وجه هذا الشخص لتحقيق رغبة معينة... فتمرد ليحطمها، قد تكون أخطاء مجتمع يراها الشخص من وجهة نظره على أنها أخطاء لا بد من إعلانها أو حلها

وهناك من يتمرد لأجل التمرد، يصرخ لكي يراه الناس، يعلن أخطاء موجودة ويعلمها الكثيرون لكنهم يخجلون أو يخافون من نتائج إعلانها. هنا قد يكون الصراخ والتمرد بحسن نية... وأحياناً لا يكون لاكتساب شهرة وشعبية<sup>4</sup> وأدهم الشرقاوي هو رمز بطولي مصري تمرد على ما هو سلبى في مجتمعه حيث قتل عمه ظلماً فثار لمقتله ومن ثم كان في نظر القانون مجرماً، وخارجاً

الإنسان المتمرد بأنه على حق، إلى جانب النفور من المتعدي الغاشم. ويرى - أيضاً - أن كل تمرد يحتوي ضمنياً على قيمة ما، فالحرية قيمة، والعدل قيمة، فالعبد عندما يرفض الأمر المهيّن الصادر عن سيده، يرفض في الوقت نفسه حالة العبودية<sup>5</sup>.

وعلى الرغم من أن للتمرد دلالاته اللغوية المعروفة التي حددتها معاجم اللغة فإن للتمرد دلالاته الفكرية وأماطه السلوكية، إذ يكتنف التمرد بعدان جوهريان: أولهما: الحرية، وثانيهما: الخصوصية الفردية، إذ لا يمكن أن يتحقق التمرد دون إحساس المتمرد بضغوط القهر بكل أنماطه ومحاولاته النزوح والخروج على أنماط القهر هذه، ولذلك يسعى إلى حرية تكسر أنماط القهر، كما أن خصوصية الأداء والفعل معبرة هي الأخرى عن هذا الكسر، بمعنى أن الخصوصية الفردية للمتمرد تقوده إلى خصوصية فعله.

ويلتقي التمرد بالبطولة في كونهما يسعيان إلى تغيير الواقع، ويبدوان أسباباً قوية تدفع إليهما، بحيث يصل الأمر إلى درجة من التأزم، ومن ثم تستخدم القوة

أداة للوصول إلى الهدف، إن المتمرد يؤمن بعدالة قضيته التي يسعى من أجل تحقيقها في الواقع، كتمرد المضطهدين والمسحوقين بسبب الظلم والاضطهاد، أو تمرد الفقير لما يفرضه المجتمع عليه بسبب التفاوت الاقتصادي الفادح. وكذا التمرد الكامن في سلوك المراهقين وهذا أكبر مثال للتمرد على سلطوية المجتمع، ومحاولة لفت الانتباه بهدف أو بدون هدف، فعادة يكون بلا هدف فقط كي يعرف الناس أنه موجود وموجود بقوة... وقليل ما يكون بهدف قد يراه المجتمع هدفاً سامياً وفي مرحلة المراهقة يمر ببعض الأشخاص مرحلة مراهقة فكرية... هدفها التمرد على الأفكار الموروثة والمألوفة، وقد تطول هذه المراهقة لتمتد إلى أواخر العمر... أو حتى إلى

الآثار الأدبية التي لا تفهم إلا على أساس من التاريخ أي إذا فهمت الظروف التاريخية المصاحبة لتلك الآثار إلا أن التاريخ المقصود هنا ليس كسائر التواريخ التي نعرفها وإنما الذي يتحدث عن المجتمع البشري من حيث هو مجتمع متبلور في نشأته ونموه، وهذا الضرب من التاريخ هو ما يمكن أن يطلق عليه التاريخ الاجتماعي.

والتاريخ الاجتماعي هو أحوال المجتمع عبر التاريخ سواء من حيث دراسة التركيب الاجتماعي والبناء الطبقي وتاريخ الطبقات والعادات والتقاليد والحرف والصناع والأسواق والبنيان السكاني وعوامل الزيادة والنقصان، كما يدرس أوضاع الأقليات وعلاقتها الاجتماعية والسياسية، وفضلا عن ذلك يدرس القيم والمثل والأخلاقيات التي تحرك المجتمع في عصر ما من عصور التاريخ.

بيد أن التاريخ الاجتماعي يهتم أيضا بالجوانب السياسية والاقتصادية في حياة المجتمع وذلك من حيث تأثيرها على حركة المجتمع، ولكن مصادر المؤرخ الذي يعمل في مجال التاريخ الاجتماعي تختلف عن مصادر المؤرخ الذي يهتم بدراسة التاريخ السياسي أو الاقتصادي أو العسكري.

ففي مجال السياسة والاقتصاد والحرب يمكن الاعتماد على المصادر التاريخية التقليدية مثل الوثائق بكافة أنواعها وشهادات المؤرخين، ولكن الأمر يختلف عند دراسة المجتمع من حيث علاقات الناس بعضهم ببعض في إطار ظروف تاريخية معينة.

وبالطبع فإن من يبحث في التاريخ الاجتماعي لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يتجاهل التراث والمأثور الشعبي الذي سيكشف بدوره عن انسان العصر بآماله وهمومه وبنجاحه وخفاقه وبقيمه ومثله وأخلاقياته فضلا عن الأفكار التي توجه حركته والرؤى الاجتماعية التي يرى من خلالها العلاقات والأمور في الكون، وهذه كلها أمور لا نجد لها أثرا نهدي به في المصادر التاريخية التقليدية التي لم تفقد أهميتها بسبب هذه المصادر الجديدة.

على القانون (متمرد) إلا أن الوجدان الشعبي تعاطف معه وسلك معه مسلكا يحطم به واقع الظلم والقهر والعبودية الذي كان سائدا في هذا المجتمع، والملاحظ الأكيد أن الرواية الرسمية تخالف الرواية الشعبية ففور أن عرف أدهم بمقتل عمه وجه الاتهام إلى الحكومة ورفع قضيته للثأر من الحكومة.

كما أن أدهم لم يكن الشخصية المثالية التي تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنه شخصية انسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التي اسندت إليه تثير في الناس روح الشفقة عليه وتدفعهم إلى التعاطف معه.

وتتوالى الأحداث بالقبض عليه ليحكم عليه بالاعدام إلا أن الأهالي دفعوا مئة جنيه وحولوا حكم الإعدام إلى سجن سبع سنوات، لكنه هرب من السجن، وطلبت السلطة القبض عليه حيا أو ميتا. صحيح تعرف على القاتل في السجن وقتله، إلا أن ذلك لم ينه القضية وبعد هروبه قتل صهر وزير الأوقاف، لتبدأ سلسلة من المعارك ولا تنتهي إلا بمقتل أدهم نفسه بعد تدبير مؤامرة شرطية له ليقطعه - وفق الرواية الحكومية - (رجل بوليس)، - ووفق النص الشعبي - (صديق خائن) والدلالة في الحالتين واضحة فالقاتل من الشعب ونفذ أوامر أعداء الشعب... إنها الخيانة... تستوي عندها الصديق الخائن أو رجل البوليس الخائن

### رمزية البطولة والتمرد في التاريخ المصري:

الأدب والتاريخ من أكثر علوم الإنسان ومعارفه ارتباطا بالإنسان<sup>5</sup> فبينما التاريخ يرصد أفعال الإنسان ومنجزاته في رحلته عبر الزمان.. يهتم الأدب بتسجيل عواطفه وانفعالاته، لذلك فالتاريخ والأدب صنوان لا يفترقان بل أن الفلاسفة الذين يسلكون الأدب مع الفنون الجميلة لا يستطيعون ذلك إلا برده إلى مفهوم التاريخ، والآثار الأدبية الأصلية نفسها وثائق تاريخية لا يرقى إليها الشك ولا يستغنى عنها المؤرخ البصير، وليس هناك أدل على ذلك من تلك



4. **البعد العاطفي:** وهذا ما كان يستند إلى قصص الحب التي كانت تجعل الأبطال أفراداً متميزين ينطلقون بدافع الحب مستغلين الشجاعة وسرعة البديهة من أجل الوصول إلى الهدف الأسمى.

ولعل هذه الأبعاد تتضح في صور البطولة والتمرد عبر فترات التاريخ المختلفة والتي سجلتها كتب التاريخ واهتم بها المؤرخون ببحث حركات التمرد التي اشتعلت ضد الوجود الأجنبي سواء من عهد الفراعنة وحتى زمن ليس ببعيد من التاريخ.

فالهكسوس تسللوا إلى مصر، في عهد الفراعنة، وأغاروا عليها وبدأوا يتدخلون في شئون مصر عاملين على تفرقة صفوف الشعب، وإخماد قوته، وإضعاف كلمته، وراح هؤلاء القوم يظلمون الناس، وينهبون أقاتهم، ويسرقون أموالهم، ويشردون أبناءهم، حتى عم الغضب والسخط جميع أنحاء البلاد، ولم يكتف هؤلاء الدخلاء بكل ذلك، بل راحوا يسخرون من عادات المصريين وتقاليدهم الأمر الذي جعل أمراء مصر يشعرون أنه لم يعد للصبر أي مكان وعلى رأسهم (سقن رع) ومن بعده أخوه (أحمس) اللذان تمردا وقادا حملة تأديب وطرد الهكسوس من مصر بشكل بطولي.

وفي 1244م شن الصليبيون هجوماً برياً ضخماً على مصر، ولكنهم هزموا هزيمة منكرة عند غزة على يد الأمير ركن الدين بيبرس مما مكن المسلمين من فرض سيادتهم الكاملة على بيت المقدس وبعض معاقل الصليبيين في الشام.

في عام 1249 قام الصليبيون بحملة ثانية على مصر بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا في عهد السلطان الأيوبي الصالح نجم الدين أيوب والذي توفي أثناء احتلال الصليبيين لثغر دمياط في شمال مصر حيث بدأت الحملة باستيلاء الصليبيين على مدينة دمياط ثم حاولوا الزحف نحو القاهرة، إلا أن قوات المماليك استطاعت إلحاق الهزيمة بهم عند مدينة المنصورة ثم فارسكور وأتت الحملة

وعليه فإن التراث والمأثور الشعبي يحملان بين طياتهما ما يعبر عن رأي الناس الحقيقي في حوادث التاريخ وأشخاصه ويجسدان رأي الجماهير بتفسيرهما لأسباب الحوادث التاريخية التي تركت تأثيراً عميقاً في حياتهم.

لذلك.. فإنه عند حديثنا عن أي أمر بطولي أو حالة تمرد في تاريخ مصر لابد وأن نشير إلى ما يحمله التاريخ المصري الطويل من قصص الكفاح المير ضد المستعمر<sup>6</sup> الأمر الذي جعل لهذا التاريخ قيمة ومن ثم فكان بمثابة المعين الذي لا ينضب من البطولات لما فيه من تمرد على سلطة الأجنبي وما فيه من صراع دار بين أبناء الوطن والأجانب ولما حمل من أحداث وشخصيات تعكس ضيق الناس من الاستبداد والظلم والتخاذل واضطراب الأمور والعجز عن مواجهة الخطر المتزايد يوماً بعد يوم .....

#### هذا التاريخ حمل بداخله أبعاد مختلفة لهذا الكفاح:

1. **البعد العسكري:** وهذا يظهر في تلك الثورات الملهبة التي قامت ضد الاستعمار والإقطاع حيث كانت تنبئ عن أن حدثاً هائلاً سيقع وأن الصبر الطويل قد أذن بانفجار مجيد بالإضافة إلى الثورات الجانبيه التي امتدت إلى كل شبر من أرض مصر.

2. **البعد الديني:** وهذا ظهر في دور رجال الدين وخطبهم الملهبة للحماس والمدعومة بآيات من القرآن وحديث من السنة وصورة الأولياء الذين انقاد خلفهم الشعب بعد كراماتهم التي ظهرت في البطولة والحماسة المذخورة واحتمال الصعاب ومواجهة الأخطار كدافع إلى لقاء الموت دون تهيب فإما النصر وأما الشهادة وكلاهما في سبيل الله والوطن.

3. **البعد الاجتماعي:** وهذا تمثل في نظام العبودية والسخرة الذي طال المعدمين من فلاحي مصر بصورة وصلت ذروتها في حفر قناة السويس ثم امتد بعدها فترة ليست بقصيرة في صورة عمال التراحيل الأمر الذي أقرز الفقر والجهل والمرض بدءاً بداءات البلهارسيا والجذام والعجز والشيخوخة المبكرة وما إلى ذلك.

لديهم من سلاح وشوم وحراب على الجنود الفرنسيين يقتلونهم وتحصنوا بأسوار الحارات وفي الأزقة، ونصبوا المتاريس علي مداخلها، ولكن فاتهم أن يحتلوا الأماكن المرتفعة المطلّة علي الحارات. فسارع نابليون باحتلالها ونصب مدافعه فوق ماذن جامع السلطان حسن، وانهالت القنابل منه ومن القلعة علي جامع الأزهر، مبعث الثورة، وكل ما يحيطه من بيوت وحوانيت، إلا أن أقاليم مصر تلقت جيش نابليون المتوغل في الدلتا والصعيد بمقاومة شرسة لا تلين، اضطر الفرنسيون معها للحرب والقتال من قرية إلى قرية ليخضعوا أقاليم مصر، واستخدموا القتل والنهب والسلب والتحريق والتنكيل لكسر روح المقاومة، فنجحوا حيناً وفشلوا في كثير من الأحيان، ووعى المصريون الدرس وعرفوا أن الاحتلال هو الاحتلال مهما تلون بألوان مبهجة من تقدم علمي أو إداري أو تنظيمي، فالتقدم إن لم يأت بأيدي وعقول أهل البلد، فسوف يأتي تفضلاً من السيد المحتل إلي العبيد أو يأتي مشروطاً بخلع عباءة الهوية المصرية.

ثورة عرابي وهذه كانت بمثابة تمرد ضباط الجيش المصري ضد الخديوى والانجليز مطالبين بفتح ملفات وطنية مهمة منها تحسين أوضاعهم الاجتماعية وأن تكون قيادة الجيش وطنية وزيادة عدد الجيش وتشكيل مجلس النواب بمطالبة شعبية بالإضافة إلى إلغاء التدخل الأجنبي السافر في البلاد المتمثل في الرقابة الثنائية وصندوق الدين الخ.

أما ثورة 1919 فهي ثورة شعبية وسياسية في عهد الملك فؤاد الأول كان هدفها الأساسي هو المطالبة بالاستقلال عن بريطانيا، وشاركت فيها كل الطبقات والطوائف في مصر مثل الفلاحين والموظفين والحرفيين والطلبة والنساء. حيث أحييت في المصريين شعورهم القومي وأحاسيس العزة بأمجاد مصر وتاريخها.

إلى الفشل وتم أسر الملك لويس التاسع وانتهت برحيل الصليبيين عن مصر.

وفي أثناء الاحتلال العثماني لمصر تأتي أولى الاضطرابات التي قادها الشيخ عبد الدايم بن أحمد بن بقر، شيخ العرب في إقليم الشرقية، وذلك في عام 924هـ/1518م، بعدما خرج عن طاعة والي مصر خاير بك. وكان من قبل قد خرج عن طاعة السلطان المملوكي قانصوه الغوري من قبل، ومما يلفت النظر أن حركة التمرد التي قادها المماليك بزعامة جاثم السيفي وأينال السيفي عام 928هـ/1522م، لم يوضح المؤرخون الذين أرخوا لها الدوافع التي من أجلها قام المماليك بها، ويأتي على رأسها عداة الأمراء المماليك للسلطة الحاكمة الجديدة، وإحساسهم بفقدان امتيازاتهم، وأنهم أصبحوا أتباعاً بعدما كانوا متبوعين.

وفيما يخص حركة التمرد التي قادها والي مصر العثماني أحمد باشا الخائن، فقد أهمل المؤرخون السبب الذي دعاه للقيام بها، وهو حقه على الصدر الأعظم إبراهيم باشا الذي سلبه هذا المنصب من وجهة نظره، فقرر الانتقام منه ومن الدولة بإعلان استقلاله بمصر وتحالفه مع شيخ العرب في إقليم الشرقية عبد الدايم بن بقر.

أما النتائج التي تترتبت على تلك الحركات فقد أسهبت الروايات التاريخية في سردها، وكان أهمها إصدار السلطان العثماني سليمان القانوني مجموعة من التنظيمات الإدارية والقوانين ما سُمي «بقانون نامه مصر»<sup>7</sup>.

وفي 1798 قامت ثورة القاهرة الأولى بعد قدوم الحملة الفرنسية حيث لم تنخدع الجماهير بتظاهر نابليون بالتقوى وتقربه للمسلمين بمنشورات الهزلية، ولم ير شعب مصر في حملة الفرنسيين إلا جيشاً محتلاً لا يختلف عن الحملة الصليبية السابعة بقيادة لويس التاسع التي ضربت شواطئ دمياط منذ أكثر من خمسة قرون، لذا خرج المصريون بكل ما

## دلالات البطولة والتمرد في المأثور الشعبي:

وإذا كان التاريخ قد حمل لنا الواقع أو جزءاً من هذا الواقع في الكفاح المصري الطويل ضد المستعمر فإن المأثور الشعبي قد حمل لنا جانباً من هذا الواقع ألا وهو جانب الانفعالات النفسية والرؤى العاطفية لحدث تاريخي مثل الاحتلال الاجنبي لأرض عربية أو ظاهرة أفرزها التاريخ على أرض الواقع فاحتفظ بها الوجدان الشعبي بين لفائف الخيال مثل استبداد الباشوات وتمرد الوطنيين ضدهم.

من هذا المنطلق تلقى الفنان الشعبي أحداث وصور البطولة والتمرد لدى أبناء الشعب وتلقف كل دقائق التاريخ وصاغها صياغة وجدانية فعبّر عن رأى الناس الحقيقي في التاريخ وأحداثه وأشخاصه فبرزت لنا أشكال المأثور الشعبي المختلفة تحمل روح البطولة والكفاح والتمرد والعصيان على كل الصور السلبية في مجتمعاتهم.

ولعل أبرز أشكال المأثور الشعبي سيرة عنتره ذلك العبد الأسود الذي رفض العبودية والموقف الاجتماعي المتدني الذي فرضه عليه لونه وتصبح سيرته الشعبية تمرداً إيجابياً على الواقع الذي فرق بين الناس على أساس اللون أو الأصل فحقق ذاته بالزواج من ابنة عمه عبلة العربية الأصل البيضاء البشرة وتمكنه من القضاء الطبقية المتمثلة في العبودية والتفرقة العنصرية ليصبح أول صرخة تمرد ضد النزعة العنصرية، كذلك السيرة الشعبية «ذات الهمة» تلك السيرة التي تمثل تمرداً إيجابياً على وضع المرأة المتدني أيضاً في المجتمع العربي وربما في المجتمع الإنساني كله - بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التي فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوبة بين الرجل والمرأة على أساس نوع الجنس، وأيضاً سيرة الظاهر بيبرس والتي تعد امتداداً تاريخياً لسيرة الأميرة ذات الهمة حيث وجدت في ظروف وجد العرب فيها أنفسهم وقد أحاط بهم الصليبيون من كل جانب يغزون أرضهم والتتار يحرقون ديارهم والمجاعات تقصف بهم وقد تولى أمرهم من ليسوا

منهم (حكام مغتصبون وساسة متآمرون) والشعب في كل هذا هو الضحية وحامل الغرم لذا جاءت السيرة ببطل تمرد على كل ما هو حوله من أوضاع فظم الصفوف ولم الشمل وواجه الخطر المحدق بالبلاد.

لذا فالثقافة التي قدمتها السيرة الشعبية منذ البدء هي ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها ولا يرضاها منهجاً وأسلوباً للحياة ومحاولة لتغيير هذه الأوضاع عن طريق سيرة البطل في السيرة الشعبية تلك التي تحدد معالم البطولة والتي لا ترتبط بالتفوق الجسدي أو المهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساساً بالفعل الجمعي من أجل تحقيق الهدف العام - فالبطل في السيرة الشعبية يتحرك دائماً في كوكبة من الأبطال المساعدين مما يجعل بطولته جماعية لا فردية، بطلا قومياً.

فهو إذن دعوة إلى التمرد الجمعي على الأوضاع القائمة ودعوة تصل عن طريق الفن إلى كل قلب وعقل ووجدان جموع الشعب.

من هنا كان هذا الموقف الرافض للسيرة الشعبية في البداية، هذا الموقف الذي تحول من الرفض إلى المنع والحجب الكامل عن المتلقي لها إلا بالقدر الذي سمح به الحاكم - عندما تحولت بعض السير الشعبية إلى أعمال مسرحية مثل الزير سالم، علي الزبيق، أبي زيد الهلالي وغيرهم. وكلها أعمال مليئة بالإسقاطات السياسية المعاصرة التي تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ومع كل هذا عاشت هذه السير الشعبية عبر العصور رغم كل هذه المحظورات والحروب التي استهدفتها.

كما حفل الأدب الشعبي الشفهي والمبدون بحكايات تلك الفئة من المتمردين الشعبيين المعروفين بالشطار والعيارين حيث شاعت تسميتهم علي هذا النحو في تراثهم الأدبي، وكما عرفناهم في قصص «ألف ليلة وليلة»، فقد عكس عبر سيرتهم العقل الجمعي معاناته السياسية ورسم تصوره لما يتمني أن يكون عليه المجتمع، فاستقروا في الوجدان الشعبي، وتعد كإجماع الباحثين قصص «ألف ليلة وليلة» واحدة من أئمن ما





2

محمد خليل قاتل أدهم الشرقاوي

بعد أن استسلم لهم الحكام وأعيان المجتمع، بل يري «د. النجار» أن هذه الشخصيات التي شملتها حكايات «ألف ليلة وليلة» وسيرة «علي الزبيق» و«حمزة البهلوان» لم تكن شخصيات خيالية وإنما كانت شخصيات حقيقية تمتلك واقعاً تاريخياً لا يختلف عن واقعها الفني، أما خصوصية «حمزة البهلوان» وتابعه «عمر العيار» فلاذن سيرتهما تؤرخ لجذور فكرة القومية العربية الإسلامية في مواجهة القومية الفارسية المتغطسة وتعكس مدى تغلغل الكراهية التي في قلوب العرب للفرس ومدى استهزاء الفرس بالعرب واعتبارهم أجلاً غافلاً غير جديرين بأي فضل أو مجد. إن سيرة هؤلاء المتمردين من الشطار والعيارين الذين رفضوا الخضوع لسلطة الحاكم الاجنبي الفارسي واليوهني والتركي، وأعوانهم من بني وطنهم، واحتتموا بالجبال والقلع، سقط قيدهم من ذاكرة التاريخ، إلا أن الذاكرة الشعبية حفظت سيرتهم علي نحو بطولي يطرح قضية سياسية متداولة عبر التاريخ من أخطر قضايا المجتمع، حيث تسجل «سيرة حمزة البهلوان» قيمة العقل الجمعي الشعبي في تحقيق فكرة التضامن الاجتماعي، والتمرد علي الأوضاع السائدة.

جمع لحكايات الشطار ومغامراتهم، وفيها يوجد نمطان من أنماط اللصوص، أحدهما قوامه قطع الطريق، والآخر اللصوص الظرفاء من الشطار والعيارين الثائرين المتمردين، وكان نجمهم «علي الزبيق»، ويرى «د. النجار» في كتابه «الشطار والعيارين» بسلسلة «عالم المعرفة» الكويتية أن السير والملاحم الشعبية ارتقت ببعض أبطال الشطار والعيارين إلى مرتبة البطولة الملحمية المطلقة، الأمر الذي يراه إثباتاً لمدى تعاطف الوجدان القومي مع تلك الفئة، فسيرة «حمزة البهلوان» استوعبت بطولة شطار العراق ضد النفوذ الفارسي، حتي أصبح صاحب أول حكومة للأمة العربية بأسرها في التاريخ، مثلما استوعبت سيرة «الظاهر بيبرس» شطار مصر والشام وسيرة علي الزبيق شطار مصر. هذه الفئة من أبناء المجتمع ممن سدت أمامهم السبل الشرعية المشروعة في المجتمع لم يجدوا إلا أعمال اللصوصية والشطارة والعيارة سبيلاً لإثبات وجودهم الاجتماعي، والتعبير عن كياناتهم، كما أنهم يحملون في هويتهم تناقضاً، فهم وإن كانوا كذلك، إلا أنهم من تزعموا حركات المقاومة الشعبية في بغداد ودمشق والقاهرة ضد الغزاة المحتلين المستعمرين، وهم من عبروا عن النزعة الوطنية في مواجهة المحتلين



عبد الحليم الشرقاوي والد ادهم

ابنها ولكنها أشفقت عليه ونفذت طلبه فوضعت في صندوق وألقت به في البحر ودفعته الأمواج إلى بيروت ووقع الصندوق بين يدي الملك فأخرجه منه وعالجه من جراحه إلى أن شفي منها وجعله قائد القوات هذا الملك واشترك معه في حروبه ضد أعدائه وأنقذه منهم وأراد الملك أن يكافئه على بسالته فأرسله إلى أهله معززاً مكرماً ونشبت الحرب من جديد بين بكر وتغلب ودارت بينهما معارك طاحنة واتضح بعدها أن لكليب ابناً وهو «هجرس» وكان جساس قد رياه وأشاع بين الناس أنه ابن شاليش بن مرة وكبر هجرس ورحل مع أمه إلى منجد بن وائل وتزوج من ابنته وأصبح ملكاً على قبيلته. ثم عاد هجرس بن كليب إلى قبيلته وحاول أن يساعد أخواله في القضاء على عمه الزير سالم والتقى هجرس بالزير سالم الذي شعر بأن قوة خارقة تمنعه من قتل غريمه وتصدت اليمامة لهجرس وأخبرته أن الزير سالم عمه وشعر الزير سالم بأن دوره في القصاص لقتل أخيه كليب قد انتهى بظهور الوريث الشرعي لكليب وهو ابنه هجرس وأصر هجرس على أن يثار لأبيه فقتل جساساً وبهذا تحققت العدالة على يديه وبشخص لقب الزير سالم الرجولة في كثير من المبالغة والراجح أن هذه السيرة دونت في العصر المملوكي في ظلال حكم العثمانيين.

بينما خصوصية علي الزبيق فتحكي قصة «فساد» كبيرة يشترك فيها كل أطراف السلاطة، ابتداء من الخليفة وانتهاء بالعسكر والعسس، والكل في دائرة الفساد مشترك، ومن كثرة الفساد أصبح «حاميه حراميها» قولاً وفعلاً، والمسئول عن حفظ الأمن والملقب باسم «المقدم» صلاح الكلي، أراد الوالي تجنب فساد وسرقة فجعله على رأس جهاز الأمن ليضمن أنه لن يسرق إلا بإشرافه وتحت رعايته ومن ثم كان احتلال «الزبيق» لهذه المكانة المتميزة في عقول المصريين وقلوبهم جاء نتيجة ما يمثله هذا اللص المتمرد الشريف من تحقيق قيمة العدل، المبني على أساس أن الجزاء من جنس العمل، فكما تسرق السلاطة أقوات الناس وأحلامهم، يسرق الزبيق ممثلاً للناس السلاطة التي استولت على الثروات بالبطش والطغيان، وما «الزبيق» إلا مندوب لإعادة توزيع هذه الثروة المنهوبة.

أما سيرة «الزير سالم»<sup>8</sup> فتروي أن قوم الزير سالم كانوا يعيشون في أمن وطمأنينة إلى أن وفد عليهم التابع حسان من اليمن فاغتصب أرضهم وصلب أميرهم ربيعة والد الزير سالم وقد انتقم كليب من التابع حسان حين أراد أن يتزوج من خطيبته جلييلة بنت مرة وهي ابنة عمه وقتل كليب حساناً ونصب نفسه ملكاً على أرض بكر وتغلب وطمع جساس في الملك وشجعتة على ذلك سعاد أخت التابع حسان وحدث أن رمى كليب ناقة لليسوس بسهم فأرداها فاستغاثت بجساس فانتهز الفرصة لتحقيق أحلامه ومن ثم قتل كليباً ابن عمه وعند ذلك طالب الزير سالم بالقصاص من جساس تحقيقاً للعدل فدارت رحى الحرب بين بكر وتغلب وكان النصر فيها حليفاً للزير سالم دائماً وضاقبت بكر بهذا الأمر ذرعاً فذهبت إلى الملك الرعياني ابن أخت التابع حسان لمساعدتها فشن حرباً ضد الزير سالم ولكن النصر ظل حليف الزير سالم فقتل الرعياني ولجأ قوم جساس إلى الحيلة فأرسلوا إحدى النساء التي كان يحترمها وطالبوه بهدنة فاستجاب لهم لكن ذلك لم يمنعهم من الغدر به ساعة نومهم وفي غيبة رفاقه فانقضوا عليه وأثخنوه بالجراح وحملوه إلى أخته زوجة صديقه «همام» وأخت جساس لتقضي عليه انتقاماً منه بسبب قتل

من القهر والقتل فهذا ما يستدعي العصيان والتمرد والرفض والمقاومة ويجعلها ضرورة لازمة للحياة بإباء وعفة وكرامة «قال نام لما أدبحك قال داشي يطير النوم» وقالوا الفرعون أيش فرعنك.. قال ما لقيتش حد يرديني «أما السكوت علي وجود هذا الأجنبي فهو نوع من الرضا والاستسلام «والسكوت علامة الرضا» ومن ثم «سكتنا له دخل بجماره» وبالتالي أصبح «السكوت في الحق زي الناطق في الباطل» ومن هنا كانت ثورة الشعب «الباب اللي يجيلك منه الريح سده وأستريح» خصوصاً إذا لمسنا روح الوحدة في النضال والكفاح المسلح.. هذه الروح لم تؤكد لها الأمثال لمواجهه الخطر فقط لحظته وإنما هي الروح التي أتت بمعجزة الأهرام.. روح الكل في واحد «الأيد الواحدة ما تسقفش» حيث اندمجت فيها الملايين فأصبحت قلباً واحداً وعاطفة واحدة وفكرة واحدة.. «اللي يجاديك حاديه وأجعل عيالك عبيده واللي يعاديك عادية ولو كانت روحك في أيده».. أما «الأيد اللي تمتد ولا تضربش تستاهل قطعها» بينما الخضوع للسلطة، فتعبير عنه الثقافة الشعبية من خلال مجموعة من أمثالها، تتضافر لتجعل من ترتيبها أمراً طبيعياً.

«العين ما تعلاش على الحاجب»

«تربط حمارك جنب حمار العمدة»

«لما أنا أمير وأنت أمير، مين فينا يسوق الحمير»

«اسجد للقردي زمانه»

«إذا لقيت ناس بتعبد الجحش، حشن وارمي له»

وتأتي الدراما الشعبية لتصور تلك المآسي وترسمها حية بالصوت والصورة.. وترسمها مجسمة في صورة نماذج لذلك الفساد وتلك الرشوة التي أشتشرت في عهود الأسرة الحاكمة (أسرة محمد علي) من أمور تمثلت في شدة الضرائب وسوء سلوك الموظفين جميعاً وما يصاحب ذلك من تعذيب وإهانة في إشارة واضحة إلى تلك الإهانات التي يلاقها الشعب آنذاك.. ولعل خير شاهد على ذلك وتمرد على تلك الأوضاع ما رسمته «تمثيلية شيخ البلد»<sup>10</sup> التي أوردتها (أدورد ولين) حيث عرض نماذجاً لتلك الصور.. ولم تقف

وفي مجال الحكايات الشعبية نجد حكاية تحمل عنوان «عناي الشرقاوي تدور أحداثها حول «فتي من فتيان الريف كان كغيرة من أبناء الأسرة تلميذا يطلب العلم وجاءه الخبر بمقتل والده... فرجع إلى قريته يسأل عن القاتل لوالده الذي كان يعمل ناظراً في عزبة الباشا.. ثار الفتى وثارت معه القرية وحاول الباشا إغراء الفتى لكنه هو وأعوانه لم ينجحوا... فالفتى كشف السر المستور فزاد عناده على الانتقام من قتلة الأب.. ولما فشل الباشا استنجد برجال الحكومة لمقاومة الفتى ومن معه.. لكن الحكومة أيضاً بقوتها فشلت.. وكان اللجوء للخيانة هو الحل حيث حاولوا إغراء واحد من أصدقائه المقربين بالمال.. وبهذا الأسلوب استطاعوا قتل الفتى المتمرد من وجهه نظرهم لكنه كان بالنسبة لأهل قريته البطل الشعبي الذي لم يمت فقامت القرية بعدة ثورات حتى تحقق النصر وقضي على الإقطاع»<sup>9</sup>.

أما الأمثال الشعبية فهي الأخرى تدور في نفس الفلك حيث معنى الحرية والقوة والكفاح والمقاومة فالحرية مؤداها أن يعيش الناس أحراراً يعبرون عما يدور في أذهانهم بدون عائق.. وبما أن مصر شغلت بوجود الأجنبي لذا فقد خلق هذا في نفوس أهلها شيئاً من المرارة.. الأمر الذي دفعهم إلى الدفاع عنها.. ومن هنا كان وجود هذا الأجنبي بمثابة العائق الذي أخضع مصر لإرادة خارجية عنها «حداية من الجبل تطرد أصحاب الوطن»، «البيت بيت أبونا والغرب يطردونا» من أجل هذا نذر الناس أنفسهم لخدمة الوطن «يوم النصر ما فيهش تعب» فجاهدوا من أجل تحقيقه أشد جهاد «اللي يرشك بالمية رشه بالدم» وهذا يدل على أن مفهوم الحرية عندهم يحمل معنى الحياة «الحبس ذل ولو في جنينه» أي لا حياة للإنسان ما لم ينعم بالحرية ولا سعادة للشعب ما لم يملك إرادته في اختيار مصيره «بدل ما أقول للعبد ياسيد أقضي حاجتي بأيدي» «واللي يربط في رقبته حبل ألف من يسحبه»، «ضمة قبر ولا ضمة عدو». أما التمرد والمقاومة فهي الشجاعة والقوة والكفاح والوقوف ضد الظلم والقهر والعبودية وذلك لأنه «ما فيش حد أحسن من حد»، «ولأننا كلنا ولاد تسعة» أما السكوت والرضوخ خوفاً



الصورة إلى هذا الحد بل امتدت إلى الأغاني والمواويل الشعبية حيث الرقص الجماهيري لأساليب ومكاند الاستعمار وأعوانه.

تقول الأغنية:<sup>11</sup>

هيا هوب هيا هوب

كرباج الأفندي نازل

هيا هوب هيا هوب

فوق ظهورنا زلازل

يا أبو الهموم ثقيلة

من كل حتة واكل

وعيال كثيرة وعيله

وسبعة ملهم للنفر

الموج دا أصله دمي

يامهون المواجه

يا أبويا لم عضمي

ما تقولش يا باراجع

وسبعة ملهم للنفر

دا العمر دم ضايع

هيا هوب هيا هوب

وعلى نفس المنوال نجد الموال التالي الذي يكشف مآسي الاستعمار من جراء المذبحة التي حدثت في دنشواي<sup>12</sup> حيث يعد احتجاجاً اجتماعياً وتمرداً على الظلم والقهر من جانب الناس علي ما حدث:

بعد حكم المحاكم والشاويش والباش

ملايين وسقها كرومر معجبة للباش

أفرغت الانجليز بعد ما كانوا أوباش

نزلوا على دنشواي ما خلوا نفر ولا أخوه

اللي أنشلق أنشلق واللي فضل جلدوه

واللي نطق كلمة الحق في سجنهم ورموه

يوم شلق زهران كانت صعيه وقفاته

أمه تبكى عليه من فوق السطوح وإخواته

وكان له أب زى السبع يوم الشلق لم فاته

صبرك علينا يا ظالم بكرة راح تندم

ولأجل نصر الديانة أتاننا مصطفى كامل

راح البطل في الحال ولا تأناش

عزموه كبار الانجليز الكل ما خلاش

قالوا له طالب إيه يا مصطفى كامل في الحال قوام

قالوا له أدى الدوا والقلم... في الحال قوام فدنا

قال أنا طالب عزل كرومر البرختموا له

وطالب مساجين مصر تخرج في الحال خرجوا له

وطالب مال لصاحب الدم صرفوا له.

ارتد فرحان على استانبول بالمزيك، ضربوا له

رجعوا سقوه... مات... يا خسارة يا كامل باش

أمانة يا دنشواي إن عاد الزمن تاني

شاوري على الظلم وابكي دم من تاني

شاهد وخصم وحكم إيه راح يكون تاني

ويجي موال أدهم الشرقاوي ليشيع روح الوطنية بين الناس متخذاً من أسلوب التمرد معبراً ليتخطى به معنويات الشعب المنهارة وكرباج الحاكم الذي يلهب ظهورهم ومستنداً في ذلك إلى رصد كبير من الأبطال الذين ضحوا بأرواحهم فداء لمصر ومن هنا كان أدهم الشرقاوي كما يحكي الموال بطلاً متمرداً استلهمه الشعب كي ينفس به عن نفسه. بطلاً قدر له أن يكون مرهوب الكلمة ليس في قريته بل في مصر بأسرها.. فهو صاحب حيلة إلى جانب قوته ومضاء عزمته وجمال صورته.. يجمع إلى جانب الشجاعة وقوة الجسد المرح والذكاء والمرونة بل وحسن الحيلة بطل أراد الشعب أن يجعله هويته الذاتية «ومنين أجيب ناس لمعانة الكلام يتلوه».



بدران صديق أدهم الشرقاوي

فأدهم الشرقاوي، من منظور التاريخ الرسمي، مجرم خارج على القانون، ولكن السؤال الذي لا بد من الإجابة عنه: أي جرم ارتكبه؟ وأي قانون تمرد عليه؟ لكن أدهم الشرقاوي بطل من وجهة نظر الشعب لأنه تحدى القانون الظالم من ناحية ولأن جرائمه موجهة ضد المستغلين الظالمين ولحساب الأغلبية المظلومة المستغلة. أدهم تبنى القانون الشعبي الذي ينحاز إلى الأغلبية المقهورة وتمرد على القانون الذي لم ينصفه، فهو يبحث عن الإنصاف القانوني ويبحث عن الحق الضائع، وهذا ما يشير صراحة إلى اليأس من قوانين الحكومة والكفر بها «جت الحكومة بتقول يأدهم عملت كده ليه ١٩ قال لها.. يا حكومة.. لما انتقل عمي عملت إيه ١٩» لقد قرر الأدهم أن يقيم العدالة بنفسه، ذلك لأن الحكومة لن تنصفه، وقوانينها لن تفيده، ومثل هذا الموقف الذي يحظى بإعجاب جماهير الفلاحين، وهم صانعو الموال

وبعد فكل هذه نماذج أدبية رسمها المأثور الشعبي من الناحية البطولية لتعكس الدور الذي يقوم به المأثور الشعبي في علاج قضايا المجتمع مما يجعلنا في النهاية نتظر على أنه «أدب للمقاومة الشعبية»<sup>١٥</sup> في قضايا الوطن التحررية.

### ثالثاً: موال الأدهم بين البطولة والتمرد:

وبعد هذه الاطلاعة التاريخية والتراثية الشعبية لنقص الكفاح المصري وما بها من نماذج لأجيال تلو أجيال تمردوا واستحقوا لقب البطولة والشهامة ولشعب عانى كثيراً من الظلم والقهر والذل والاستعباد من مرارة الاحتلال وأعوانه من الفساد والمستغلين والأقطاعيين، يجدر بنا أن ننظر إلى موال أدهم الشرقاوي وما به من رموز ودلالات.

وزبيدة و14 عزبة أخرى توارثتها الأجيال من الجد الأكبر لأدهم وهو الشيخ عبدالرحمن الشرقاوي كبير أعيان مصر والذي عين مع عمر مكرم محمد علي باشا حاكماً على مصر وكان أحمد شقيق عبدالرحمن من شيوخ الأزهر الذين قاوموا الحملة الفرنسية واستشهد أحمد ورفض الفرنسيون تسليم جثته للعائلة كيداً لهم، أما الشيخ علي الشرقاوي فقد طالبه الزعيم الوطني أحمد عرابي بإعداد جيش من رجال المنطقة لمقاومة الإنجليز ومقابلته في كفر الدوار وسرعان ما استجاب الشيخ للزعيم، وانتصر المصريون علي الإنجليز في معركة تاريخية وحصل بعدها الشيخ علي الشرقاوي على لقب أفندي وتم مكافأته بـ300 فدان علي شجاعته. أما والد أدهم الشيخ عبدالحليم الشرقاوي فكان حاصلاً علي الإجازة العالمية من الأزهر وتعادل شهادة البكالوريوس الآن ولم ينشغل بالوظيفة واهتم بأملأكه 106 أفدنة، إضافة إلى عقاراته الممتدة بشارع الألفي في طنطا، واتسم بعلاقاته الاجتماعية الواسعة والمعتدلة إضافة إلى أعماله الخيرية ومنها تكية أوقفها للفقراء بها 13 غرفة والتي أوقف لها 25 فداناً للنفاق عليهم وعاش والد أدهم 33 عاماً بعد وفاة ابنه وترك عزبة زبيدة وغادرها إلى مدينة طنطا أمامحمود الشرقاوي عم أدهم فيعد من أهم الشخصيات التي أثرت في البطل الشعبي، أما بقية أعمامه فكانوا من كبار الملاك والمزارعين وبلغت أملاكهم حوالي 500 فدان، إلى جانب توليهم العمدية ومشيخة البلد.

كان جدع جد وصاحب شجعة<sup>20</sup> اليوم قتلوه

أسمع كلامي ع الأدهم الشرقاوي لما كبر وزال همهم

وأتربي في المدرسة تسع تاشر سنة لما بلغ سنه

خد الشهادة حتى العلم الصعيب<sup>21</sup> تم

راح له الخبر في المدرسة أنه أنتقل عمه

فضل يبكي وبكت التلاميذ حواليه (حول)

قال عمي مات وسكن لحدود الفنا وأنتم حتعملوا لي إيه

والله لأمشي وأنزل البلد وأشوف (أبحث) أصل الحكاية إيه

وحافظوه حول الأدهم إلى بطل ليكشف عن الكثير من خيبة الأمل تجاه القانون السائد بقدر ما ينم عن الأمل الذي لا يخبو في قانون بديل.

ومن هنا تناول الموال حادثة خروج أدهم الشرقاوي على القانون، نتيجة استشهاده عدم كفاية حكم المؤسسة القانونية الرسمية ولا الجزاء الذي وقعته على قاتل عمه ومن ثم يأخذ هو على عاتقه تنفيذ الحكم الذي تفرضه معايير القيم التقليدية. ثم يتصاعد تمرد ومواجهاته مع السلطة وأدواتها وإظهار عجزها عن أن تطوله إلى أن تجد أن الخيانة هي سبيل الوصول الوحيد إليه.

يقول الموال<sup>14</sup>:

ومنين اجيب ناس لمعانة<sup>15</sup> الكلام يتلوه<sup>16</sup>

شبه المؤيد إذا حفظ العلوم وتلوه<sup>17</sup>

يروى لنا التاريخ أن جريدة المؤيد هي واحدة من الصحف السياسية التي ظهرت في مصر إبان الاحتلال الإنجليزي لها ودأبت على نشر فظائع الاستعمار من قتل وسلب ونهب لرصد تلك الجرائم التي كانت ترتكب في حق أبناء الوطن ومن ثم حفظت جريدة المؤيد ذلك الخبر وغيره وتلته بعد ذلك عبر التاريخ ليتدبره من يحسن فهم المعاني.

الحادثه اللي جرت على سبع شرقاوي

الأسم أدهم لكن النقب<sup>18</sup> شرقاوي

تقول الدكتورة «عبله سلطان»<sup>19</sup> إن اسم الشرقاوي لقب فقط وليس اسم العائلة وأن أجدادها عندما انتقلوا إلى مصر استقروا في الشرقية وعندما انتقل الجد مصطفى إلى البحيرة لقب بالشرقاوي واستقر في عزبة زبيدة بإيتادي البارود مع بعض أفراد العائلة والتي امتلكت أكبر نصيب من أرضها.

أما أدهم فاسمه الحقيقي أدهم عبدالحليم علي سليمان موسي عبدالرحمن الشرقاوي مواليد 1 يونيو 1897 وأن والدته هي السيدة نبيهة حسن رشوان ومحل ميلاده عزبة الشرقاوي، وكانت العائلة تمتلك هذه العزبة ومساحتها 5000 فدان تتبعها عزبة الكوم



نزل على البلد وقال يا أهل البلد دلوني

علشان أشفي غليلي وأطفي نار قلبي وعيوني

قالوا اللي قتل عمك أنمسك وأدي الحديد في أيديه

وراح على ابن العدو فسحقه بأيديه

جبت الحكومة بتقول يا أدهم عملت كده ليه ؟

قالها يا حكومة لما أنقتل عمي عملي أيه ؟

تقول د. عبلة سلطان أن أدهم كان ذا بنية قوي منذ مولده، وكان يبدو علي ملامحه السمات الأوروبية بالوجه الأحمر والشعر الذهبي وعينين عسليتين، وتميز منذ طفولته بالقدرة الفائقة علي الاستيعاب وظهر ذلك من خلال قدرته علي حفظ القرآن الكريم، وتعلم خلال طفولته اللغة اليونانية دون معلم لأنها كانت اللغة السائدة بين تجار القطن، وكان والده معجباً بنموه فألحقه بمدرسة لغات فرنسية خاصة في طنطا وكان عمره 3 سنوات كما أتقن اللغة الإنجليزية والفرنسية وقبل أن ينهي دراسة البكالوريا ترك مدرسته وتدل الدكتور عبلة على شجاعة أدهم، أنه عند زيارة السلطان حسين كامل لمدينة طنطا جمع المسئولون طلاب المدارس لاستقباله والتهاف بحياته كتقليد متبع وفجأة خرج أدهم ليهتف يسقط عميل الاستعمار يسقط السلطان وسرعان ما انضم إليه جمع غفير من الصبية والشباب يرددون التهاف مما أوقع المسئولين في حرج شديد وكاد يفصل من المدرسة لولا تدخل عمه العمدة عبد المجيد بك الشرقاوي الذي أصبح منذ هذا اليوم قلقاً من تصرفاته وذلك نظراً لطبيعة منصبه، ومنذ ذلك الوقت ذاع صيت أدهم بين أهل قريته والقرى المجاورة وتميز بشجاعته وبأسه وقدرته علي مواجهة الخطر، فلم يكن يخشى هجمات اللصوص أو عواء الذئاب، إضافة إلى كرمه الشديد مع الفقراء وتعاطفه معهم في مواجهة الأثرياء وكبار التجار كما أن والدته وصفته بالعند والذكاء والتمرد ورغم ذلك كان يتميز بالحنان والعطف على أخويه، كما كان باراً بالديه ولفتت إلي أن حادثة دنشواي 1906 تركت أثراً بالغاً في نفسه وكان عمره وقتها 9 سنوات، وأشارت إلي

أن هناك واقعة أخرى أثرت في حياة أدهم وهي مصرع عمه الشيخ محمود الشرقاوي بسبب تصديه للرسم التي فرضها الباشا علي المياه، وبسبب مساندته لإحدي قريبات الباشا، والذي اغتصب أرضها وتنامى إلي سمع الباشا أن الشيخ محمود يعتزم الزواج بها فقرر نفيه إدارياً وعندما عاد الشيخ محمود أطلق عليه الباشا الرصاص ليلقى مصرعه. وكان أدهم شديد الفخر بعمه لما يتميز به من عدل بين الناس عند عقده المجالس العرفية بصفته نائباً للعمدة وورث أدهم تلك الصفات عنه مما دفعه للتصدي للصوص ولذا أحاطه الفلاحون بحبهم وتستروا عليه في بيوتهم وكثيراً ما أخفوه عن أعين السلطة المستبدة وأشارت إلي أن أدهم كان له صديق كان مؤمناً بفكره هو محمود محمد بدران الشهير بـ«بدران» وكان شيخاً لخبراء الناحية وتولى وخفراؤه حماية أدهم ورجاله من رجال السلطة والاحتلال وكان بدران من أهم العوامل التي أدت إلي نجاح أدهم خلال مسيرته النضالية وورث بدران وظيفته عن أبيه الشيخ محمد بدران وتلقى تعليمًا أولياً بكتاب القرية ثم التحق بالأزهر وجمعه بأدهم صداقة حميمة وتعرض للفصل من وظيفته أكثر من مرة لرفضه الإدلاء بأية معلومات عن أدهم للسلطة وكان الجميع يعرفون أن أدهم لا يد وأن ينتقم من قاتل عمه.

لذلك كانت هنا محاولات لقتله وفي إحدي المرات تعرض أدهم لإطلاق النار عليه لكنه نجا منه بالابتنحاح على الأرض وكلمح البصر عاجل الرامي بطلقة مقابلة واستقرت في رأسه. وأكدت الدكتورة عبلة أنه كان بإمكان أدهم الفرار لكنه سلم نفسه بارداته واعترف بقتله دفاعاً عن نفسه وحكم عليه بالإعدام ثم خفف إلى السجن سبع سنوات مع الاشغال في سجن أبوزعبل خلال عام 1917.

وراح على السجن وقال حاس<sup>23</sup> عدوني

وهااتوا كبار السجن يصارعوني

عشرة لعشرة شلتهم لشالوني

قال صفولى لي السجن أثنين ورا أثنين

وارووا لي الحوادث كما فعل النظر والعين

اللي يقول أنا ه الصعيد ولا بالي

واللي يقول أنا ه المنوفية قاتل ومتيتم عيالي

واللي يقول أنا ه الشرقية لكن عند الكريم باري

واللي يقول أنا ه البحيرة قاتل سبع شرقاوي

قال بس دنته زميلي بطوال العمر ما أفرط فيه

ميل عليه ميله فسيخه ما بين أيديه

التمت عليه العساكر بكثرة وحطت الحديد في أيديه

على الزنزانة لوحده وقفلوا عليه

باتوا (ناموا) عيون السبع الليله دي ماناموش

طلع ه السجن سور السجن ما حاشوش<sup>24</sup>

لبس حكمدار وراح ايتاي البارود<sup>25</sup> هزه

قال عايزين السلاح القديم نجيب بداله جديد ونعزه

عمل رخصة لشيل السلاح من غير ما يشور ولا يتكلم

طلع مسك الخلا<sup>26</sup> والوديان

وسلم أموره لواحد مقتدر ديان

طلع ع الجبل وعمل مغاره قعد فيها

طلعت عليه الحكومة بتدور<sup>27</sup>

لبس لهم قميص ومقور<sup>28</sup>

ومسك الشمع أمام الحكم<sup>29</sup> منور

قال منين البلاديا حكومة

قالوا بنبحث عن الأدهم واخد بتار<sup>30</sup> عمه شبابين

قال أنا الأدهم ما شفتوش<sup>31</sup>

أسمع عن الأدهم أنه ساكن وسط الجبال والوحوش

قاموا ما يوقعش الأدهم إلا صاحب

بعثوا لصاحبه وعدوا له من المال كثير

قال لهم ما أقدرش أروح لأدهم لوحدي

الأدهم ساكن في الجبال والعلالي

راح له وقال يأدهم يالله نسيب العلالي

وننزل في مكان داري

والله قلم المباحث ورانا أيام وليالي

قال قلبي بيحدثني في هذا اليوم

إن الشباب أنتهي ولا عدش في الأجل يوم

يشمت عزالي ويكثر هرجهم اليوم

قال له فداك يا حبيبي عيون الذي تراه

قام البطل قام وكان النظر صايب

وداس ع الزناد طلع النشان صايب

أول رصاصه جت مالكة اليسر

قال راحت ليالي الهنا وجت ليالي العسر

ثاني رصاصه جت مالكة بزه

قال لي يا عيوني من ضرب الرصاص بتنزه<sup>32</sup>

ثالث رصاصه جت مالكة الصره

قال بعد ما كنت أقرأ وأنا في العلوم جره<sup>33</sup>

ياما كسيت الغلابه ودمدمت ع الحره

الحق عليه أنا اللي خليت أبن المره يعرف لي طريق جره

ومنين أجيب ناس لمعانة الكلام يتلوه

أمانه يا عيله الشرقاوي محد بعدي

لا أخ لي ولا عم، يأخذ التار بعدي

وفي الليمان ارتكب جريمة قتل أخرى، حيث التقى عبدالرءوف عيد قاتل عمه محمود وقد قبض عليه في جريمة أخرى، فضربه على رأسه بالالة التي يقطعون بها حجارة الجبل. استغل أدهم حالة الفوضى والاضطراب وهرب من السجن مع

## خاتمة

أدهم الشرقاوي هو رمز بطولي تمرد على ما هو ساي في مجتمعه حيث قتل عمه ظلماً فثار لمقتله ومن ثم كان في نظر القانون مجرماً، وخارجاً على القانون إلا أن الوجدان الشعبي تعاطف معه وسلك معه مسلكاً يحطم به واقع الظلم والقهر والعبودية الذي كان سائداً في هذا المجتمع، والملاحظ الأكيد أن الرواية الرسمية تخالف الرواية الشعبية فصور أن عرف أدهم بمقتل عمه وجه الاتهام إلى الحكومة ورفع قضيته للثار من الحكومة.

كما أن أدهم لم يكن الشخصية المثالية التي تتسم كل أعمالها بالنبل والجلال ولكنه شخصية إنسانية عادية تتأرجح أفعالها بين الصحة والخطأ بل أنه زاد على ذلك أن سمة البطولة التي أسندت إليه تثير في الناس روح الشفقة عليه وتدفعهم إلى التعاطف معه، وتتوالى الأحداث بالقبض عليه ليحكم عليه بالإعدام إلا أن الأهالي دفعوا مئة جنيه وحولوا حكم الإعدام إلى سجن سبع سنوات، لكنه هرب من السجن، وطلبت السلطة القبض عليه حياً أو ميتاً. صحيح تعرف على القاتل في السجن وقتله، إلا أن ذلك لم ينه القضية.

وهكذا يبرز لنا التشويه الرسمي لصورته والتي كانت من المعتمد البريطاني آنذاك، وهو ما تلقفته الصحف الموالية للسلطة وبعض رواة التاريخ من أنه كان يسرق من الأثرياء ويعطي الفقراء وكان هذا جزءاً من شيطنة الشخصية سلوك قديم سبق أن نبه إليه ابن خلدون في مقدمته «إن فحول المؤرخين قد استوعبوا أخبار الأيام وجمعوها، وسطروها في صفحات الدفاتر وأودعوها، وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل وهموا فيها أو ابتدعوها، وزخارف من الروايات المضعفة لفقوها ووضعوها، واقتضي تلك الآثار الكثير من بعدهم وابتدعوها، وأدوها إلينا كما سمعوها، ولم يلاحظوا أسباب الوقائع والأحوال ولم يراعوها ولا رفضوا ترهات الأحاديث ولا دفعوها»<sup>34</sup>.

عدد كبير من السجناء. وهنا تنسب إليه بطولات خارقة ومواقف وطنية، فيقال إنه تحدى المأمور الإنجليزي «باكيت» وقاد تمرداً وسط السجناء حيث قال لهم جملة الشهيرة: «أنتم محبوسين في الفراخ وإخوانكم بره بينضربوا بالرشاشات» في إشارة إلى ثورة 1919.

وبفضل قوته الجسمانية خلع بوابة الزنزانة (هناك رواية تشكك في قوته الجسمانية وتؤكد فقط جرأته الشديدة وأنه لا يهاب أحداً) ثم قيد حارسه بالسلاسل، وهرب مع زملائه في الزنزانة بعد معركة دامية مع البوليس سقط فيها ما يقرب من ثمانين قتيلاً

وتنسب إلى أدهم براعته في التنكر، فمرة يتحدث بلغة أجنبية وكأنه خواجه، ومرة يرتدى لباس سيدة، مما صعب من مهمة البوليس. وحسب الرواية الشعبية التي تراه بطلاً ناضل ضد الإنجليز وأعاونهم وانتصر للفلاحين الغلبة، فإن البوليس أدرك أنه لن يستطيع النيل منه.

هنا عززت الحكومة قوات الأمن في المنطقة وأكثر من دورياتها، إلى أن تخاصم أدهم مع أحد أقربائه وهو خفير اسمه محمود أبو العلا فوشى به لدى البوليس ودلهم على مكانه وحين حاصرت الحكومة مخبأه تركه أعوانه خوفاً على حياتهم، فراح يتنقل بين مراكز إيتاي البارود وكوم حمادة والدلنجات. وأخيراً أرسل ملاحظ البوليس (الجاويش محمد خليل وأومباشي سوداني وأحد الخفراء) فكمنوا له متنكرين في حقل ذرة في زمام غزية جلال، وكان أدهم في حقل مجاور من حقول القطن يتأهب لتناول غدائه الذي جاءت به امرأة عجوز. ولما أحس بحركة داخل حقل الذرة المجاورة أطلق عدة طلقات من بندقيته دفاعاً عن النفس ولكن الجاويش محمد خليل أطلق عليه رصاصتين فسقط قتيلاً قبل أن يتناول شيئاً من طعامه ووجدوا معه نحو مائة طلقة وخنجرًا. وتلك هي الرواية الثابتة تاريخياً بأن ثلاثة من أفراد البوليس شاركوا في قتله.



د. جهينة عمر الخطيب - فلسطين

## التأثر والتأثيرين الأدب الشعبي العربي والأدب الشعبي العبري

الأدب الشعبي هو ثقافة الشعوب ونجدته في العالم كله، يجمع تراثهم وحضارتهم. وفي خضم قراءتي للفولكلور العبري لمست تأثراً بالفولكلور العربي، وسأبحث هنا في نظرية النوع الأدبي من خلال دراسة الأدب الشعبي، فهل هناك خصوصية للأدب ونوعه ومفاهيمه في كل شعب أم أن هنالك علاقة متبادلة في التأثير والتأثير.

لقد ربط شكري عياد النوع الأدبي في الأسلوب، وذكر أن سر النوع الأدبي هو خصائصه الداخلية الغامضة «إننا لا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين الرواية والقصة القصيرة من حيث الطول، إلا أن يكون هذا تحكيمياً، وإذن فلا مفر لنا من البحث عن الخصائص الفنية، الخصائص الداخلية لكل من النوعين حتى

① نستطيع التمييز بينهما تمييزاً صحيحاً»<sup>1</sup>.





في موقف محرج، عندما طلبت منه التمييز بين الأزهار الطبيعية والاصطناعية، فتنقذه النحلة من موقفه المحرج.

وأكد دليل على تداخل الحضارات في الأدب الشعبي هو هذه القصة فهي تذكرنا بمضمون مشابه وإن اختلفت الشخصيات في قصة الأسد والفأر واستخفاف الأسد بالفأر ليتفاجأ من إنقاذه له لاحقاً، وهذه القصة تعود بحدوثها الأولى إلى الحكيم اليوناني أوزوفوس وأمثاله التي تم تداولها في حضارات مختلفة.

وهناك قصص عبرية تنتهي بمثل فيه مغزى وعبرة تتشابه مع قصص عربية كقصة مسمار جحا، ومغزاها في اتخاذ الحجاج الواهية للوصول إلى الهدف المراد ولو بالباطل. فهذه القصة لجحا الذي عرف بناصر الدين نجدها منتشرة لدى يهود الأندلس ضمن لهجتهم التي عرفت باسم لادينو وهي لهجة تجمع بين اللغتين العبرية والإسبانية.

**شخصية هرشلي اليهودية يقابلها شخصية جحا:**  
هرشلي هو شخصية يهودية<sup>11</sup> عاشت في أوكرانيا في القرن الثامن عشر، وكان هرشلي بمثابة مهرج جلسات الراي باروخ ممزيبوز، هرشلي كان إنساناً فقيراً استطاع بروح دعابة يمتلكها أن يقتحم عالم الأغنياء، كما أنه تميز بالحكمة بدراسته للتوراة منذ نعومة أظفاره. وتطور معظم قصصه في رحاب التوراة والمعتقدات اليهودية.

ومن هذه القصص: «يحكى أنه في مدينة مزيبوز انتشرت شائعة بأن رجل دين يهودي «راي» يتصرف وكأنه ملك. فأغضب هذا الشيء الملك وأمر بأسره، ولكن الجنود الذي ذهبوا لتنفيذ المهمة، وجدوا أنه رجل لفترة معينة، فتركوا له ورقة لضرورة الحضور للملك. ولكن رجال الدين وقعوا في حيرة فكيف يقومون بتسليم الراي، فاقترح هرشلي أن يذهب هو على أنه الراي ولو نجح فقد حل الأمر أما، إذا اعتقل عندها هرشلي هو المعتقل وليس الراي، وهذا ما حصل، وقف هرشلي أمام الملك، وطلب منه الملك أن يجيب عن أربعة أسئلة إذا نجح في الإجابة عنها سوف تكون تصرفاته الملكية لائقة به. وإلا اعتقل.

التغيير في بداية القصة ونهايتها بهدف ملأها للثقافة اليهودية

الإشارة إلى مصادر يهودية مكتوبة كالتوراة.

توظيف موتيفات يهودية، ذكر أسماء شخصيات معروفة.

وقد قسم اليهود تراثهم الذي ورد في كتب التوراة التلمود قسمين «هما الها لاخاه والها جاده، والها لاخاه تتناول تحديد الأحكام والوصايا الملزمة لليهودي في حياته اليومية، وفي العلاقات بين الله والإنسان... أما الها جاده فهي كلمة عبرية مشتقة من الفعل هجيد بمعنى أخبر، والمقصود بها هو تراث اليهود من الأساطير والحكايات الخرافية، ويفضل الباحثون عادة استخدام الكلمة الآرامية أجاده»<sup>10</sup> يمتلئ الأدب الشعبي بالرموز الخيالية والغريبة كالطقوس والقوى الغيبية والسحرية والخروج من المكان والزمان.

وعند رجوعنا للأساطير العبرية نجد تشابهاً كبيراً في ما جاء في القرآن الكريم، خاصة فيما يتعلق بقصص سليمان، فيتشابه المبني والمضمون.

فعندما اطلعنا على مبنى حكاية الملك سليمان والنحلة، وجدناه مكوناً من جزأين، وفي كل قصة منها حكمة مستقلة، وترتبط الحكايتان في النهاية لتتوحدا في قصة.

ونجد مقدمة قصيرة تليها الأحداث والصراع نتيجة تصاعد الذروة، ومن ثم الحل.

مضمون الحكاية: في القسم الأول: تم وصف خلاف بين الملك سليمان ونحلة صغيرة تقوم بلسعه على أنفه، فيغضب الملك منها، فتأتي النحلة وتعترف بذنبها وتقول إنها صغيرة وأيامها معدودة، إلى أن هذا الكلام لا يخفف من حدة غضب الملك فيقوم بتأنيبها بشكل أكبر، ولكن النحلة الشجاعة لا تفقد قدرتها على الإقناع، وبلغة منافقة تنجح في التخلص من الوضع الصعب وتعد الملك أنها مع مرور الأيام ستكافئه على معرفته معها، فيضحك الملك ساخراً.

وفي القسم الثاني: يتضح صراع الملك سليمان مع بلقيس ملكة سبأ، حيث جاءت تحتبر حكمته وتضعه



هذا الأمر يعود إلى كون الشعب اليهودي عاش في مناطق عربية وأجنبية كثيرة، فلهذا فإن أدبه يجمع حضارات عدة.

إن أهم ما يميز الأدب الشعبي، قدرته على التأقلم مع أداب الشعوب الأخرى، وتتضح هذه الظاهرة بشكل لافت في الثقافة اليهودية في فترة القرون الوسطى، خاصة مع انفتاح الثقافة اليهودية على حضارات متنوعة إسلامية ومسيحية بوجود اليهود في بلاد عربية. ففي هذه الفترة تمت ترجمة كتب عديدة، منها كتاب كليله ودمنة وألف ليلة وليلة<sup>12</sup>.

ولكن من الصعب الحديث عن الأصل والصورة في الأدب الشعبي، وكثيراً ما تناقش باحثون حول هذا الموضوع، وفي حالات كثيرة لم يتوصلوا إلى نتيجة واضحة.

هناك مثال لقصة يهودية وردت في مصادر قديمة عن يهوشع بن لوي والنبي الياهو وعندما نقرأها نجد تشابهاً كبيراً بينها وبين قصة سيدنا موسى والنبي خضر في سورة الكهف، وإن كانت هناك تفاصيل قد اختلفت.

فقد اختلفت أولاً الشخصيات، فاختارت القصة اليهودية أن تقوم باستبدال شخصية النبي موسى بشخصية يهوشع بن لوي، ويرجع بعض الباحثين اليهود سبب هذا التغيير إلى أن شخصية النبي موسى تحتل مكانة كبيرة في الثقافة اليهودية لا تسمح بأن يتلقى علمه من إنسان آخر<sup>13</sup>.

كما ونجد أنه في القرآن يقوم النبي الخضر بقتل طفل صغير، بينما القصة اليهودية تتحدث عن قتله بقرعة رجل فقير قام باستضافتهما، أيضاً بدلاً من ثقب السفينة، قام النبي الياهو بالدعاء على الأغنياء الذين رفضوا ضيافتهم بأن يكونوا كلهم قادة بينما دعا للفقراء الذين قاموا بكرم الضيافة بأن يكون لهم قائد واحد، لأنه من يكون لهم قائد واحد يوصلهم إلى بر الأمان.

وقد يرجع الاختلاف إلا أن القاصين اليهود فضلوا الابتعاد عن أفعال قد تبدو قاسية، كقتل الولد أو ثقب السفينة، وقد يرجع إلى اختلاف الهدف، ففي القرآن كان الهدف التأكيد على الناحية اللاهوتية للأفعال كعلاقة الأهل الصالحين بآبائهم بينما اهتمت القصة اليهودية بالنواحي الاجتماعية والطبقية وعلاقة الأغنياء بالفقراء.

## والأسئلة هي :

1. أنت تعرف مملكتي فما هي المساحة الدقيقة للمملكة؟
  2. ما هو وزن القمر؟
  3. هل تعرف كيف يتصرف القائد، وما هي أهميتي قائدًا؟
  4. هل بإمكانك أن تعرف دواخل البشر، وبماذا أفكر الآن؟
- فأجاب هرشلي :

مساحة المملكة تقريبا معروفة لدي باستثناء مساحة المياه والبحيرات لأنها تتغير كل سنة حسب منسوب الأمطار فهناك في المساحة الدقيقة للبحيرات أخبرك بمساحة المملكة كاملة.

فقال الملك : حسنا يا يهودي تجيب السؤال بسؤال، أقبله منك ولكن في الأسئلة المتبقية لن أقبل.

هرشلي: أما السؤال حول وزن القمر فهو ألف لتر ونصف بالتمام والكمال وإذا لم تصدقني اذهب وقسه.

فقال الملك : انتصرت علي في هذا السؤال.

هرشلي: أنت أهم من أيينا ابراهيم ولا يوجد لدينا من هو أهم منه.

الملك : حسنا أجبت اجابات جيدة عن ثلاثة أسئلة، ولكني لا أعتقد ستنجح في الإجابة عن السؤال الرابع.

هرشلي: أنت تعتقد أنك أمام راقي يهودي، ولكنك أمام هرشلي واحد من تلامذة الراقي.

فهنا تشابه شخصية هرشلي اليهودية بشخصية جحا من ناحية الدهاء والذكاء وحسن التخلص، إلا أن الحكايات اليهودية حريصة دائماً على إضفاء المعالم الدينية فنجد في سيرة هرشلي الذاتية بأنه تتلمذ على يد حكماء التوراة. وقد تعددت البلاد التي اتخذت من جحا بطلاً لقصصها الشعبية ولكن ما يلفت الانتباه هنا أن الأدب الشعبي قد تدخل بين الشعوب، وكل شعب كان يحاول حصر القصص في أدبه من خلال توظيف عادات وتقاليد ومعتقدات دينية تميز هذا الشعب كما نرى هذا متكرراً في الأدب الشعبي العبري.



(2)

### أما القصة الثانية فهي الأقرب إلى النص العبري:

يحكى أنه كان يعيش راعٍ في إحدى القرى ولم يكن يعرف كيفية الصلاة، وكان يدعو يوعيا: الهى لا تخفى عليك أنه لو كانت لك ماشية كنت سأقوم برعايتها لك مجانا، لأنني أحبك، وفي إحدى الأيام سمعه طالب حكيم يرتاد الكنيس بشكل منتظم مزمّن هناك وقال له: أيها الأحمق الدعوة لا تصل هكذا وعلمه ماذا يقول، ولكن في نفس الليلة رأى الطالب الله في منامه يقول له: إن صلاة الراعي كانت أقرب إليّ فعاد الطالب إلى الراعي وسأله عن صلاته فقال أصلي كما كنت سابقا لأنني نسيت طريقتك فسرد عليه الطالب حلمه وطلب منه أن يكمل صلاته كما كان يفعل<sup>17</sup>.

ومن هذه القصة تتضح أهمية الصلاة من القلب، لهذا فإن دعوة الإنسان البسيط الساذج مستجابة لصدقها وقد تفوق أي دعوة لرجال دين، فالله يقيم الناس بأيامهم.

وهنا نلاحظ كيف تم إضافة معالم يهودية عند أخذ القصة في ذهاب الراعي إلى الكنيس للصلاة وتحديد الزمن في مناسبة دينية يهودية وهي يوم الغفران<sup>18</sup>.

وهناك مفاهيم تم تناولها في الثقافة اليهودية وحكاياتها الشعبية من القصص الإسلامية، كمفهوم الثوب الطويل ودلالته.

كذلك نجد تأثير مفاهيم إسلامية في قصص يهودية كحكاية النبي الياهو مع الرجل الغني الذي أراد شراء الثيران<sup>14</sup>، يذهب في المرة الأولى إلى السوق فيلتقي النبي الياهو، فيطلب منه الأخير أن يقول قبل شرائه عبارة بإذن الله تعالى سأشتري الثيران فيرفض فتُسرق أمواله مرتين وفي المرة الثالثة يقولها فيشتري الثيران ويبيع مليكا إياها بمبلغ باهظ الثمن. ومفهوم «إن شاء الله» هو مفهوم إسلامي ومن أعمدة الحياة الإسلامية.

وقد اتبعت قصص يهودية دينية أخذ بعض قصصها من الحضارة العربية ومحاولة ملائمتها لحاجاتها الدينية ووجهات نظرها، كقصة الراعي الذي أراد أن يتعلم الصلاة<sup>15</sup>، ووفقا للنص اليهودي أطلق على القصة اسم الراعي البسيط والناي، وقد وردت بالصيغة العبرية بأكثر من نسخة، وإحدى هذه النسخ تقول: ذهب طفل طيب القلب مع والده للصلاة في الكنيس في يوم الغفران، كي يتأكد الأب أن ابنه سيصوم هذا اليوم ولن يرتكب حماقات، وأثناء الصلاة طلب الطفل من أبيه أن يوافق على أن يخرج الناي الذي كان معتادا عليه أثناء عمله راعيا، ولكن والده منعه من ذلك ووثقه بشدة، وأثناء الصلاة أخرج الراعي الصغير نايه وقام بالعزف فوثقه والده، لكن رجل الدين «الراي» قطع صلاته وقال: إن هذا الراعي ونايه قد ساهما في إيصال صلواتي، وإن النار الموجودة داخل قلبه هي التي قبلت من الله تعالى<sup>16</sup>.

فهنا المعنى واحد واللفظ يكاد يكون حرفياً. ففي الوقت الذي تم توظيف أداة النفي والنهي في اللغة العبرية في جملة منفية تم توظيف الجملة المثبتة في المثل العربي.

المثل العبري: طبيعة الانسان لا يمكن تغييرها  
ويقابله المثل العربي: الطبع يغلب التطبع.

المثل العبري من التوراة: من يزرع بدمعه يحصد  
المثل العربي: من جدّ وجد ومن زرع حصد.

المثل العبري: ذهب الجمال وبقيت الغفلة  
المثل العربي: يا ماخذ القرد على ماله ويفضل القرد على حاله.

المثل العبري: القشة التي كسرت ظهر الجمل  
المثل العربي: القشة التي كسرت ظهر البعير.

#### أمثال عبرية وعربية جاءت في تطابق كامل معنى ولفظاً:

كل كلب يجيه يوم

الكذب ملوش رجلين

اللي يبجي بالساهل يروح بالساهل

بعيد عن العين بعيد عن القلب

اللي بيضحك بيضحك في الآخر

دخل من دان وطلع من الدان الثاني

#### الأدب الشعبي العربي، العبري والتفات النوع:

إن مصطلح التفات النوع هو مصطلح شائك تحدّث عنه الباحث علاء عبد الهادي<sup>20</sup>.

ويرى عبد الهادي أنّ الالتفات النوعي بمثابة امتزاج نص مع نصوص أخرى دون البحث عن وهم الأصل. فهو نص تشعبي «وهي التفاتات لا يشكّل أي منها فرعاً لأصل، بل تعدّ مراكز كلها للنص الأدبي التشعبي بعامة، والشعري بخاصة، وذلك ارتباطاً بمفهومنا حول الكتلة النصية التي تجمع هذه الالتفاتات كلها في لحمة واحدة دون وهم الأصل»<sup>21</sup>.

فهناك حديث للنبي محمد صلى الله عليه وسلم يقول فيه «بينما أنا نائم رأيت الناس يعرضون وعليهم قميص، منها ما يبلغ الثدي، ومنها ما يبلغ دون ذلك، ومَرَّ عمر بن الخطاب وعليه قميص يجره. قالوا: ماذا أولت ذلك يا رسول الله؟ قال: الدين» رواه البخاري ومسلم.

وعند رجوعنا للحكايات الشعبية اليهودية، نرى توظيفهم لمفهوم الثوب الطويل، فهناك حكاية باسم الثوب الساطع تحكي عن رجلين حكيمين ظهر لهما ملاك وثوب ساطع بيده، غير أن هذا الثوب ليس كاملاً، واتضح لهم أنّ القميص يرجع إلى يوسف منسق الحدائق من أشكلون، وعندما ذهب إليه وقصاً عليه القصة، قرّر يوسف وزوجته إكمال الثوب عن طريق بيع زوجته والتصدّق بالمال، وتحمل الزوجة عدة سنوات إلى أن يتم عتقها، فترسل لهم السماء الثوب كاملاً. فهنا تم أخذ مفهوم الثوب الطويل وكنايته في إتمام الدين.

#### الأمثال العبرية والعربية وصلة وثيقة:

عند مراجعتنا للأمثال العبرية والعربية نلاحظ تشابها ملحوظاً في المضمون، وفي أحيان كثيرة يكون التشابه باللفظ الحرفي أيضاً.

وقد اشتهر سفر الأمثال في الأدب الشعبي العبري، وهو أحد أسفار التناخ والعهد القديم<sup>19</sup>، والذي نسب إلى الملك سليمان، وهدف إلى إرشاد القارئ في حياته، ولإيجاد حلول وأجوبة لأسئلة قد تعترى الإنسان. ولم توجّه الأمثال لشعب معين وإنما خاطبت البشرية بشكل عام. ويراعي سفر الأمثال التأكيد على مفاهيم الصدق والعدل والأخلاق، وكُتبت كل الأمثال بطريقة مسجوعة، وعادة احتوى شطرا المثل على شيء ونقيضه أو الشيء ومرادفه ومقارنته بين الجزأين:

- المثل العبري: لا تنظر إلى الجرة بل انظر ماذا يوجد داخلها. وهذا يذكرنا بالمثل ليس كل ما يلمع ذهباً.
- المثل العبري: لا تعمل لصديقك ما تكرهه لنفسك ويقابله المثل العربي: اعمل لأخيك ما تحب لنفسك.



## الخاتمة

وجدنا من خلال هذا البحث أن الأدب الشعبي العبري قد تعددت مصادره، فالمصدر الأول كان من الكتب الدينية التوراة والتناخ، فيما تنوعت التأثيرات الأخرى من الحضارات العربية والغربية المختلفة نظراً لوجود اليهود في البلاد العربية المختلفة والأجنبية. كذلك، قبل قيام الدولة الصهيونية لم تكن اللغة العبرية لغة محكية لدى الشعب اليهودي، فقد تكلموا العربية والإيديش، واللادينو والفارسية ولهجات أخرى.

ومن البدهي أن يقوموا بقص قصصهم الشعبية بلغة هذه الحضارات المختلفة، فمن هنا ظهرت مسألة التأثير والتأثيرين الأدبيين العبري والعربي، إضافة إلى حرص الأدب العبري على إضفاء صفات للقصص بحيث تصبغها بقيم ومعتقدات من الديانة اليهودية سواء كان هذا في توظيف شخصيات دينية رئيسة في القصة الشعبية، أو في ذكر أسماء لأعياد يهودية الغفران والحنوكاه والفصح، وحرصوا كل الحرص على إدخال مبادئ تربوية يهودية في قصصهم.

هذا ما يمكن ملاحظته من خلال دراستنا للأدب الشعبي العبري والعربي، فقد يمكن تسمية هذا الالتفات بالتناصي<sup>22</sup>، فلاحظنا سلفاً أننا عند قراءتنا لقصة عبرية من التراث الشعبي تذكرنا مباشرة بنص آخر عربي، كقصة النبي الياهو وارتباطها في أذهاننا بتناص قرآني من سورة الكهف، أو قصة الثوب الطويل وارتباطها بحديث نبوي.

وملاحظة هذا الالتفات النوعي بحاجة إلى خلفية ثقافية بحيث نربط بين الأدبين، وهذا يؤكد ما رمى إليه الباحث علاء عبد الهادي في قوله «إن النص التشعبي نص غير مركزي»<sup>23</sup>، والدليل على هذا، ما حصل في الأدب الشعبي العبري كما رأينا سابقاً، فقد أخذت قصص من شعوب أخرى وتمت ملأمتها لحاجيات يهودية دينية في ذكر مناسبات دينية عيدي الفصح والغفران. فالالتفات النوعي هنا اقتصر على الموضوع وليس الشكل. وهذا يؤكد على أنه «لا تكمن وحدة النص التشعبي في أصل، بل يمكن احتمال من احتمالاتها المختارة الذي اختاره القارئ المستخدم بين نقطة مختارة يبتدى بها، ونقطة مختارة ينتهي إليها، فغالبا ما يكون النص التشعبي ذا نهاية مفتوحة»<sup>24</sup>.

## الهوامش

1. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص 32.
2. علاء عبد الهادي / مقال في الأهرام الرقمي.
3. انظر: أولريك اكسيل، قوانين التأليف الشفاهي، دراسة الفلكلور، بيركلي جامعة كاليفورنيا، 1965.
4. قصي الشيخ عسكر، الأساطير العربية قبل الإسلام وعلاقتها بالديانات القديمة.
5. قصي الشيخ عسكر، ص.
6. דן בן עמוס، ספרות עממית יהודית.
7. الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، ص 510.
8. أحمد علي مرسى، الفولكلور الإسرائيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 50.
9. גורד (תש"ל) ( צורות ותכנים בסיפור העממי ) ( ערכה: עדנה ציציל, ירושלים, אדמון.
10. أحمد علي مرسى، الفولكلور والاسرائيليات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 51.
11. ויקיפדיה, הרשלה אוסטרו פול. <http://he.wikipedia.org>
12. لمزيد من الإطلاع أنظر: עלי יסף, סיפור העם העברי עמי 293. علي ياسيف، القصة الشعبية العبرية.
13. أنظر: עלי יסף, סיפור העם העברי, עמי 294.
14. עלי יוסף, סיפור העם העברי, עמי 294.
15. עלי יוסף, סיפור העם העברי, עמי 295.
16. עלי יוסף, סיפור העם העברי, עמי 416.
17. ספר חסידים, מהדורת ויסטי נצלי פריימן, סי, ה-1.

د. أحمد فاروق السيد - مصر

## اتجاهات حركة نشر الثقافة الشعبية العربية مجلة الثقافة الشعبية أنموذجاً ( الحلقة الأولى )

- أهمية الدراسة :

تعد دراسة الاتجاهات العديدة والتنوعية لمواد الثقافة الشعبية من الدراسات الجديدة في مجال الثقافة الشعبية، على اعتبار أن دراسة الاتجاهات العديدة والتنوعية أو الدراسات الببليومترية من المناهج العلمية المستخدمة في مجال المكتبات والمعلومات، والدراسة الببليومترية «هى دراسة الاتجاهات العديدة والتنوعية للإنتاج الفكري في مجال ما أو مكان ما أو فئة ما أو مؤلف ما أو زمن ما أو تقاطعات من تلك النطاقات». ومن ثم فإن تطبيق هذا المنهج في مجال الثقافة الشعبية وعلى الإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية سيسهم في الكشف عن اتجاهات الإنتاج الفكري الموضوعية والجغرافية والتنوعية لها. وهذه الدراسة يمكن أن نطلق عليها «الدراسات الفولكلومترية»، وهو مصطلح اشتقه الباحث من مصطلح ببليومتريقا الإنجليزي والمشتق من كلمة ببليو



### - منهج الدراسة

اعتمد الباحث على المنهج المسحي ومنهج الوصف التحليلي في رصد وتحليل المواد العلمية المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من العدد (1-40)، كما استخدم الباحث المنهج البليوجرافي البليوميتري في دراسة الاتجاهات العددية والتنوعية للإنتاج الفكري المنشور بالمجلة. كما اعتمد على مكنز الفولكلور باعتباره أداة مقننة للضبط الموضوعي مع إجراء بعض التعديلات في البناء الهرمي للموضوعات بما يتوافق مع طبيعة المواد المنشورة بالمجلة.

### - الدراسات السابقة:

تعد دراسة الاتجاهات العددية والتنوعية لمواد الثقافة الشعبية (الدراسات الفولكلومترية) من الدراسات الجديدة في مجال الثقافة الشعبية، على اعتبار أن دراسة الاتجاهات العددية والتنوعية أو الدراسات البليوميتريّة من المناهج العلمية المستخدمة في مجال المكتبات والمعلومات، تجدر الإشارة إلى أن «د.تهاني عمر» قامت بإعداد دراسة بليوميتريّة للإنتاج الفكري المنشور في علم الفولكلور بالاعتماد على بليوجرافيا الإنتاج الفكري العربي (2002، 2006)، وتلى هذه الدراسة، دراسة قام بها الباحث لدراسة الاتجاهات العددية والتنوعية للمواد الميدانية بمؤسسات المأثورات الشعبية المصرية بالتطبيق على أرشيف مركز الأبداع الشعبي، ووحدة التراث الشعبي بمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي.

### - المناقشة:

ستتناول فيما يلي دراسة وتحليل للاتجاهات العددية والتنوعية للمقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية للأعداد من (1-40)، والاتجاهات الجغرافية وذلك من خلال التوزيع الجغرافي للمؤلفين والذي من خلاله يمكن التعرف على توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفون، المؤلفون المشاركون، والمترجمون. على النحو التالي:

أي الكتاب ومتريقاً أي قياسات أو إحصاءات وبناء على ذلك فمصطلح فولكلومترية يمكن أن يشتق من كلمة فولكلور، (مصطلح فولكلور مكون من شقين (folk) يعني العامة أو الشعب، (Lore) ويعني حكمة؛ ومن ثم فإن فولكلور هو حكمة الشعب)، ومتريقاً أي قياسات أو إحصاءات ومن ثم فإن فولكلومترية أو فولكلومترية أي تطبيق الطرق الرياضية والإحصائية على مواد الفولكلور.

### - أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحليل اتجاهات نشر الثقافة الشعبية العربية من خلال تحليل المواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية كنموذج تطبيقي، وذلك من خلال المحاور التالية:

تحليل الاتجاهات العددية والتنوعية للمواد المنشورة بأبواب المجلة محل الدراسة.

تحليل اتجاهات المؤلفين الموضوعية والإنتاجية العلمية لهم.

دراسة وتحليل للاتجاهات الجغرافية، وانتشارهم الجغرافي للمواد المنشورة بالمجلة.

دراسة وتحليل للاتجاهات الموضوعية للمواد المنشورة بالمجلة.

### - حدود الدراسة

الحدود الموضوعية: حددت الدراسة الإطار الموضوعي العام لها بمجال الثقافة الشعبية.

الحدود الزمنية: حددت الدراسة الحدود الزمنية بعشر سنوات خلال الفترة الزمنية من (2008 - 2018).

الحدود الشكلية: حددت الدراسة الحدود الشكلية بأعداد مجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40). ونظراً لأن المجال لا يسمح بتناول الدراسة في مقال واحد فقد تم تقسيمها إجرائياً على ثلاث حلقات.

الحدود اللغوية: حددت الدراسة الحدود اللغوية بالمواد المنشورة باللغة العربية بمجلة الثقافة الشعبية.



## الاتجاهات العددية للإنتاج الفكري المنشور بمجلة الثقافة الشعبية

بلغ إجمالي المواد المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية عدد (565) مقال ما بين مقال ودراسة وتقدير موزعة على أبواب المجلة محل الدراسة كما هو مبين بالجدول رقم (1)

نوع المادة	عدد المقالات	النسبة المئوية
معتقدات ومعارف	2	0.4 %
منتدى الثقافة الشعبية	6	1.1 %
في الميدان	16	2.8 %
حرف وصناعات	18	3.2 %
تصدير	40	7.1 %
مفتتح	41	7.3 %
آفاق	41	7.3 %
ثقافة مادية	71	12.6 %
موسيقى وأداء حركي	81	14.3 %
عادات وتقاليد	101	17.9 %
أدب شعبي	148	26.2 %
	565	

جدول رقم (1)

النسبة المئوية لعدد المقالات بأبواب مجلة الثقافة الشعبية :



تباينت أعداد المواد المنشورة بأبواب المجلة كما هو مبين بالجدول رقم (1) والتي يمكن تقسيمها إلى الفئات التالية: أبواب نشرها أقل من (10) مقالات كما في باب معتقدات ومعارف شعبية، وباب منتدى الثقافة الشعبية، فقد بلغ مجموع المواد المنشورة في البابين معاً (8) مقالات. وأبواب نشرها ما بين (10-20) مقال كما في باب في الميدان، وباب حرف وصناعات فقد بلغ مجموع المواد المنشورة في البابين معاً عدد (34) مقال. وأبواب نشرها عدد يتراوح بين (40) مادة في كل باب كما في أبواب تصدير، مفتتح، آفاق حيث بلغ مجموع المواد المنشورة في الأبواب الثلاثة عدد (122) مقال يمثلون نسبة (21.7 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة. وأبواب نشرها بين (70-80) مقال كما في باب ثقافة مادية، وباب موسيقى وأداء حركي، فقد بلغ مجموع المواد المنشورة بهم عدد (152) مقال تمثل نسبة (27 %) من إجمالي المقالات المنشورة. أما المقالات المنشورة في باب عادات وتقاليد، وأدب شعبي فقد بلغ عددها (249) مقال تمثل نسبة (44 %) من إجمالي عدد المواد المنشورة بالمجلة. ومن ثم يتبين لنا أن مجموع المواد المنشورة في أربع أبواب من أبواب المجلة، وهي أبواب: ثقافة مادية، موسيقى وأداء حركي، عادات وتقاليد، وأدب شعبي تمثل نسبة (71 %) من المواد المنشورة في المجلة.

توزيع عدد المقالات المنشورة بأبواب المجلة:

تباينت أعداد المقالات المنشورة بكل باب من أبواب المجلة في العدد الواحد بين (1-7) مقال كما هو مبين بالجدول رقم (2).

### وفيما يلي تفصيل لعدد المقالات المنشورة بكل باب

#### من أبواب المجلة على النحو التالي:

- باب معتقدات ومعارف :

يبين لنا الجدول رقم (2) أن باب معتقدات ومعارف نشر به مقالان فقط بالعدد رقم (1)، الأول هو مقال لـ «مريم بوزيد» بعنوان «احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق: واحة جانب نموذجاً»، والثاني مقال لـ «صبري مسلم حمادي» بعنوان «المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر».

## عدد المقالات المنشورة بأبواب مجلة الثقافة الشعبية من العدد 1 - 40 :

1	5	5	3	38	39	40	3	14	2		
5	11	30	19	1	1		3	1	2	1	
12	18		6				3				
13	5		3								
7											
2											
565	148	101	81	71	41	41	40	18	16	6	2

جدول رقم (2)

## - باب منتدى الثقافة الشعبية :

بلغ عدد المواد المنشورة في هذا الباب عدد (6) مواد نشر منها مادة بالعدد الثاني ومادة بالعدد السابع، كما نشر مادتان بكل من العدد رقم (ع1، ع4). وقد نشر في هذا الباب المجموع مناقشات أربع ندوات أدار الأولى منها: «علي عبد الله خليفة، وعبد القادر عقيل»، وشارك فيها كل من «إبراهيم عبد الله غلوم، وأحمد مرسى، وحصة الرفاعي، وسعيد يقطين، وسيد حامد حريز»، وكانت بعنوان «التراث الثقافي غير المادي مصطلحاً خلافاً» ونشرت بالعدد الأول للمجلة. كما نشر أيضاً بالعدد الأول مقال لهيئة التحرير بعنوان «اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي».

و«الندوة الثانية» وأدارها «محمد النويري» وشارك فيها كل من «محمد الجوهري، سعد الصويان، نمر سرحان، ومحمد غاليم، وشهرزاد قاسم حسن، ومصطفى جاد» وكانت بعنوان «المنهج في دراسة الثقافة الشعبية» ونشرت بالعدد الثاني. أما «الندوة الثالثة» والتي نشرت بالعدد الرابع بعنوان «الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية» وأدارها «محمد النويري» وشارك فيها «حسين علي يحيى، وخديجة المتغوى، وسوسن كريمي، وصالح مهدي، وضياء الكعي، وعلي

عبد الله خليفة» ونشر أيضاً بالعدد الرابع مقال لـ «حسين علي يحيى» بعنوان «بيداغوجيا الثقافة الشعبية في مناهج التعليم الثانوي بمملكة البحرين: مقارنة تربوية إثرائية»، والندوة الرابعة ونشرت بالعدد (7) وأدارها «علي عبد الله خليفة» وشارك فيها كل من «نور الدين أفاية من المغرب، وحماي صمود من تونس، ومحمد نجيب النويري، ونور الهدى باديس» وكانت بعنوان «الإنسان والمخيال».

## - باب في الميدان :

بلغ عدد المواد المنشورة في باب في الميدان عدد (16) مقال موزعة على الأعداد من (1-36) فقد نشرت مادة واحدة في (15) عدد من أعداد المجلة، وهي الأعداد التالية: ع1، 3، 4، 5، 9، 10، 11، 12، 19، 24، 28، 31، 35، 36. ونشر بالعدد السابع مادتين.

## - باب حرف وصناعات :

بلغ عدد المقالات المنشورة في باب حرف وصناعات عدد (18) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-9). وقد بلغ عدد الأعداد التي نشر بها مقال واحد عدد (3) أعداد وهي: ع2، ع4، ع5. وأعداد نشر بها مقالا نوعدها ثلاثة أعداد هي العدد: ع6، ع7، ع8. وأعداد نشر بها ثلاث مقالات وهي الأعداد: ع1، ع3، ع9.

## - التصدير:

بلغ عدد المواد المنشورة في تصدير مجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40) عدد (40) مادة بواقع (مقال) تصدير واحد لكل عدد.

## - مفتتح:

نشر عدد المواد المنشورة بالافتتاحية عدد (41) مادة افتتاحية لأعداد المجلة من العدد (1-40) بواقع مادة افتتاحية واحدة لكل عدد، عدا العدد رقم (13) الذي نشر به مادتان.

## - باب أفاق:

بلغ عدد المواد المنشورة بباب أفاق عدد (41) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-40)، ومن الملاحظ أن هناك ثبات في عدد المقالات المنشورة في هذا الباب بكل عدد، وهي مقالة واحدة بكل عدد باستثناء العدد الأول والذي نشر به مقالان هما مقال بعنوان «مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكاية الشعبية: الحكاية الشعبية نموذجاً» لبرتيالى مغوايد، ترجمة عبد القادر عقل، ومقال لمصطفى جاد بعنوان «توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية».

## - باب ثقافة مادية:

بلغ عدد المقالات المنشورة في باب ثقافة مادية عدد (71) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-40)، وقد تباينت المواد المنشورة بكل عدد، فقد نشرت مقال واحد في ثلاثة أعداد هي الأعداد: ع13، ع17، ع20، ونشر مقالان في (19) عدد من أعداد المجلة، وهي الأعداد: ع10، ع11، ع12، ع14، ع15، ع16، ع19، ع21، ع22، ع23، ع25، ع26، ع27، ع30، ع32، ع35، ع36، ع39، ع40. ونشرت ثلاثة مقالات في عدد (6) أعداد، وهي الأعداد: ع18، ع24، ع28، ع29، ع31، ع37. ونشر أربع مقالات في ثلاثة أعداد هي: ع33، ع34، ع38.

## - باب موسيقى وتعبير حركي:

سمى هذا الباب بداية من العدد (1-14) باسم موسيقى وأداء حركي، ثم عدل هذا الاسم بداية من العدد (15) باسم باب موسيقى وتعبير حركي. وبلغ عدد

المقالات المنشورة في هذا الباب عدد (81) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (1-40). فقد نشرت مقالة واحدة في خمس أعداد وهي: ع2، ع3، ع4، ع10، ع30. ونشر ثلاث مقالات في أربعة أعداد هي: ع26، ع28، ع34، ع37. ونشر أربع مقالات في العدد رقم (29)، ونشر مقالان في عدد (30) عدد وهي الأعداد المتبقية من أعداد المجلة.

## - باب عادات وتقاليد:

بلغ عدد المقالات المنشورة في باب عادات وتقاليد عدد (101) مقال موزعة على أعداد المجلة من العدد (2-40) على عدد (39) عدد، وقد تراوحت المقالات المنشورة في العدد الواحد بين مقالة واحدة، وذلك في خمسة أعداد وهي الأعداد: ع2، ع12، ع22، ع28، ع33. وأعداد نشر بها مقالان، وبلغ عددها (11) عدد وهي الأعداد: ع5، ع9، ع18، ع20، ع24، ع25، ع29، ع35، ع38، ع39، ع40. وأعداد نشر بها ثلاثة مقالات، وبلغ عددها (18) عدد، وهي الأعداد: ع3، ع4، ع6، ع8، ع10، ع15، ع16، ع17، ع19، ع21، ع23، ع26، ع27، ع30، ع31، ع32، ع36، ع37. وأعداد نشر بها أربع مقالات وبلغ عددها (5) أعداد، وهي الأعداد: ع7، ع11، ع13، ع14، ع34.

## - باب الأدب الشعبي:

بلغ عدد المقالات المنشورة في باب الأدب الشعبي عدد (148) مقال تمثل نسبة (26.2%) من إجمالي المواد المنشورة بالمجلة موزعة على الأعداد (1-40)، توزعت الدراسات بين تلك الأعداد، فقد نشرت مقالة واحدة فقط بالعدد (4)، ونشر مقالان في عدد (5) أعداد هي الأعداد: ع2، ع10، ع18، ع34، ع37. وأعداد نشر بها ثلاثة مقالات وبلغ مجموعها (12) عدد هي الأعداد: ع1، ع7، ع14، ع22، ع23، ع24، ع26، ع27، ع29، ع31، ع36، ع39. وأعداد نشر بها أربع مقالات وبلغ مجموعها (13) عدد وهي الأعداد: ع3، ع5، ع6، ع9، ع11، ع12، ع13، ع16، ع21، ع25، ع28، ع35، ع38. وأعداد نشر بها خمس مقالات وبلغ عددها (7) أعداد هي الأعداد: ع8، ع17، ع19، ع20، ع30، ع32، ع33. وأعداد نشر بها (7) مقالات، وهي العدد، ع15، ع40. ومن الملاحظ أن هناك تباين كبير في نسبة توزيع المقالات المنشورة في باب الأدب الشعبي على نسبة المقالات المنشورة في الأبواب الأخرى للمجلة.

## اتجاهات المؤلفين :

هويكنز»، بعنوان «أنثروبولوجي مصري رائد. محمد جلال (1906-1943م)». ونشرت بالعدد (2).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (6) مقالات عدد (4) مؤلفين يمثلون نسبة (1.2 %) وهم: «حسين محمد حسين، عبد الرحمن سعود مسامح، نور الهدى باديس، يوسف حسن مدني»، وقد شارك «حسين محمد حسين» في مقال مشترك مع «حسين أحمد المديقع» بعنوان «مهنة القضاة في البحرين (1930م - 1970م): دراسة ميدانية» بالعدد رقم (37). وشاركت «نور الهدى باديس» بعدد (5) مقالات بالإضافة إلى ترجمة مقالة لفاطمة الزهراء صالح بعنوان «من أجل تجديد الشفاهية: الضروري والعاجل» ونشرت بالعدد (12).

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (7) مقالات عدد (3) مؤلفين بنسبة أقل من (1 %) وهم: «عبد القادر عقيل، محمد محمود فايد، مصطفى جاد». وقد شارك «مصطفى جاد» بعدد (6) مقالات بالإضافة إلى ترجمة مقال لـ «نرجس العلوي» بعنوان «جمعية التقنيات القروية للمتوسط» ونشرت بالعدد (1). وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (8) مقالات عدد (2) مؤلف وهم: «حسام محسب، خالد عبد الله خليفة». وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد (9) مقالات كاتب واحد، وهو «محمد عبد الله النويري»، وقد شاركت هيئة التحرير بعدد (20) مادة ما بين تصدير وافتتاحية، وقد شارك «علي عبد الله خليفة» بعدد (31) مادة ما بين تصدير وافتتاحية ومقال.

الإنتاجية العلمية للمؤلفين بمجلة الثقافة الشعبية من عدد 1-40:

العدد	المؤلف	النسبة (%)	العدد	المؤلف	النسبة (%)
1	223	68.0 %	223	38.3 %	
2	57	17.4 %	114	19.6 %	
3	24	7.3 %	72	12.4 %	

سنتناول في هذا الجزء التعرف على سمات الإنتاجية العلمية للمؤلفين فضلاً عن التعرف على المؤلفين المكثريين من الإنتاج العلمي وتوزيعه على أبواب المجلة، ثم التعرف على سمات الإنتاج العلمي من حيث التأليف الفردي، والتأليف المشترك، هذا بالإضافة إلى التعرف على توزيع الإنتاج العلمي المترجم وتوزيعه على أبواب المجلة.

## 1) المؤلفين الأكثر إنتاجاً فكرياً في مجلة الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المؤلفين المشاركين بأعمال علمية بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40) عدد (328) مؤلف، ويشمل ذلك المؤلف الفردي، والمؤلف المشارك، والمترجمين، والذين ساهموا بعدد (565) مقال.

يبين لنا الجدول رقم (3) الإنتاجية العلمية للمؤلفين، فقد بلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بمقال واحد عدد (223) كاتب يمثلون نسبة (68 %) من إجمالي عدد المؤلفين.

وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بـ مقالان عدد (57) مؤلف يمثلون نسبة (17 %) من إجمالي عدد المؤلفين.

وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بثلاث مقالات عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7 %) من إجمالي عدد المؤلفين. وبلغ عدد المؤلفين المشاركين بأربع مقالات عدد (8) مؤلفين يمثلون نسبة (2.4 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إبراهيم عبد الحافظ، إبراهيم محمود، بزة الباطني، حسين علي يحيى، عبد الكريم الحشاش، محمد الجزيراي، محمد القاضي، محي الدين خريف».

وبلغ عدد المؤلفين الذين شاركوا بعدد خمسة مقالات عدد أربعة مؤلفين يمثلون نسبة (1.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إيمان مهران، عبد الحميد حواس، علي إبراهيم الضو، علي بزي». وتجدر الإشارة إلى أن «عبد الحميد حواس» ساهم بعدد (4) مقالات، وقام بترجمة مقال، وهو مقال لـ «نيكولاس



## 2) توزيع عدد المؤلفين على أبواب المجلة

يبين لنا الجدول رقم (4) عدد المؤلفين لكل باب من أبواب مجلة الثقافة الشعبية حيث يبلغ عددهم (427) كاتباً، ومن ثم نجد أن هناك تفاوت فيما بين هذا العدد والعدد الفعلي للمؤلفين والبالغ عددهم (328)، ويرجع هذا التباين نتيجة مشاركة بعض المؤلفين بأكثر من مقال موزعة على أبواب المجلة، وهو ما قمنا بالكشف عنه عند رصدنا وتحليلنا للإنتاجية العلمية لكل كاتب.

معتقدات ومعارف	2	0.5 %
مفتتح	4	0.9 %
منتدى لثقافة شعبية	5	1.2 %
في لميدن	15	3.5 %
حرف وصناعات	20	3.6 %
تصدير	27	6.3 %
آفاق	35	8.2 %
موسيقى و دء حركي	55	12.9 %
ثقافة مادية	62	14.5 %
عادات وتقاليد	88	20.6 %
دب شعبي	119	27.9 %
	432	100.0 %

## جدول رقم (4)

تبين لنا الجداول رقم (4) عدد الكتاب بكل باب والنسبة المئوية، وفيما يلي سنتناول بالتفصيل عدد الكتاب بكل باب والنسبة المئوية لها على النحو التالي:

4	8	2.4 %	32	5.5 %
5	4	1.2 %	20	3.4 %
6	4	1.2 %	24	4.1 %
7	3	0.9 %	21	3.6 %
8	2	0.6 %	16	2.7 %
9	1	0.3 %	9	1.5 %
20	1	0.3 %	20	3.4 %
31	1	0.3 %	31	5.3 %
328		100.0 %	582	100.0 %

## جدول رقم (3)

يشير الجدول رقم (3) للمؤلفين الأكثرين من الإنتاجية العلمية حيث نلاحظ أن ثلاث مؤلفين قد ساهموا بعدد (60) مقال تمثل نسبة (13 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بالمجلة وهم على عبد الله خليفة (31)، هيئة التحرير (20)، ومحمد نجيب النويري (9).

كما نلاحظ أن المؤلفين المشاركين بعدد من (4-8) مقالات والبالغ عددهم (21) مؤلف شاركوا بعدد (121) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (19.4 %) من إجمالي عدد المقالات. أي أن عدد (24) مؤلف يمثلون نسبة (7.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين ساهموا بعدد (173) مقال / ترجمة / تأليف مشترك تمثل نسبة (32.5 %) من إجمالي عدد المقالات المنشورة بمجلة الثقافة الشعبية من العدد (1-40).

ومن الملاحظ أن إجمالي عدد المقالات يبلغ (582) وهو رقم لا يتعارض مع إجمالي عدد المقالات محل الدراسة والبالغ عددها (565)، ويرجع ذلك إلى إضافة المؤلفين والمؤلفين المشاركين والمترجمين (عدد 7) مؤلفين مشاركين + عدد (10) مترجمين

## -باب معتقدات ومعارف

بلغ عدد مقالات باب معتقدات ومعارف مقالان لاثنتين من المؤلفين، بنسبة (0.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين هم: «صبري مسلم حمادي، مريم بوزيد» وشارك كل منهم بمقالة واحدة فقط.

## -باب مفتتح:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب مفتتح عدد (41) مقالاً افتتاحياً شارك بها عدد (4) مؤلفين بنسبة (0.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك عبد القادر عقيل بمقالة واحدة، وشارك محمد عبد الله النويري بمقالين، وشاركت هيئة التحرير بعدد (15) مقالة افتتاحية بينما شارك علي عبد الله خليفة بعدد (23) مقالة افتتاحية.

## -باب منتدى الثقافة الشعبية:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب منتدى الثقافة الشعبية عدد (6) مقالات شارك بها عدد (5) مؤلف بنسبة (1.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك كل من حسين علي يحيى، عبد القادر عقيل، علي عبد الله خليفة بمقالة واحدة، وشارك محمد عبد الله النويري، وهيئة التحرير بعدد (2) مقال لكل منهما.

## -باب في الميدان:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب في الميدان عدد (16) مقالاً شارك بها عدد (15) كاتباً بنسبة (3.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين، الذين شارك كل منهم بمقالة واحدة وهم: «إبراهيم راشد الدوسري، بزة الباطني، حسين محمد حسين، حسين مرهون، سلام مراد، عبد الرحمن، سعود مسامح، علي عبد الله خليفة، علي عبد الله يعقوب، فاطمة عيسى السليطي، ليلى محمد الحدي، محمد السلطان، محمد المهدي بشري، محمد عبد الله العليان، نسرين رضى»، وشارك «عبد الله عمران» بمقالين.

## -باب حرف وصناعات:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب حرف وصناعات عدد (18) مقالاً شارك بها عدد (20) مؤلف بنسبة

(3.6 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك كل منهم بمقالة واحدة وهم: «منصور الشقيرات، الحسين الإدريسي، إيمان مهران، أشرف عويس، بركات محمد مراد، حسين المحروس، حسين علي لوباني، سعد الطويس، سميرة الجميل حباشة، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، عبد الحميد المحادين» (مراجعة)، «عبد الكريم عيد الحشاش، عبد الله عمران، ليلى صالح البسام، ليلى عبد الغفار فدا، محمد الجزيراوي، محمد غنيم، نرجس العلاوي، نيران كيلان والتي شاركت بمقالين، ومصطفى جاد الذي ترجم مقال نرجس العلاوي».

## -باب تصدير:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب تصدير المجلة عدد (40) مادة شارك بها عدد (27) كاتباً بنسبة (6.3 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (18) كاتب بكتابة تصدير واحد للمجلة وهم: «إبراهيم عبد الله غلوم، أحمد علي مرسى، باقر النجار، جورج فرنسيس، حسن مدن، سعيد يقطين، سوزان يوسف، سيد حامد حريز، عبد الحميد حواس، عبد الحميد سالم المحادين، عبد الرحمن سعود مسامح، كامل إسماعيل مرسى، كامل فرحان صالح، محمد جابر الأنصاري، محمد جودات، محمد غالي، نزار عبده غانم، نهلة إمام»، وشارك عدد (7) مؤلفاً بكتابة عدد (2) تصدير وهم: «عبد الله عبد الرحمن يتييم، علي بزي، علي عبد الله خليفة، مصطفى جاد، نور الهدى باديس، هيئة التحرير، يوسف حسن مدني»، كما شارك «عبد القادر عقيل» بكتابة عدد (3) تصدير، وشارك «محمد عبد الله النويري» بكتابة عدد (5) تصدير لأعداد المجلة.

## -باب أفاق:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب أفاق عدد (41) مقال شارك بها عدد (35) كاتباً بنسبة (8.2 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (34) كاتب بمقالة واحدة وهم: «إبراهيم عبد الله غلوم، إبراهيم محمود، أبو بكر خالد سعد الله، بريتان مغواير، زاهي ناضر، سالم المعوش، ستيت طمسون، سعيد أراق، سوزان

## - باب ثقافة مادية:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب ثقافة مادية عدد (71) مقالاً شارك بها عدد (62) كاتباً بنسبة (14.5 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وقد شارك منهم عدد (53) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الأخضر نصيري، الحسن تيكبدار، الزبير مهداد، الضاوي موسى، المولدي لحمر، الناصر البقلوطي، إبراهيم الحجري، إدريس سعد السعد، إدريس كمون، إدريس مقبوب، أحمد المؤذن، أسعد النوي، أشرف صالح سيد، بشري صدوق، تهاى ناصر العجاجة، جلال خالد الهارون، جودت عبد الحميد يوسف، حسين أحمد المديفع، حسين محمد حسين، حنان قرقوتي، خليل حسن الزركاني، رائد أرناؤوط، رحمة ميري، زينب قندوز، سعد الطويسي، سعيد سليمان الخواجة، ضيف الله محمد عبيدات، عبد الرحمن مسامح، عبد الكريم براهيم، عبد اللطيف محمد أحمد حسين، علال ركوك، على الثابتي، على الضو، على سعيد سيف، على صالح النجادة، على عرايسية، على محمد راشد، عماد بن صولة، ليلى عبد الغفار ندا، ليلى مختار أحمد آدم، محمد القاضي، محمد سعد الشيباني، محمد محمد إبراهيم، مفيد فهد نبزو، منصور الشقيرات، ناهدة الكسواني، نمر سرحان، وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل، ياسر أبو نقطة، يوسف أحمد النشابة، يوسف بواتاون، يوسف حسن مدني، يوسف ناوري»، كما شارك عدد (8) كتاب بعدد (2) مقال وهم: «إيمان مهران، أسعد عبد الرحمن عوض الله، جلال زين العابدين، سلوم درغام سلوم، سميرة محمد الشنو، على بزي، ليلى صالح البسام، محمد الجزيراوي»، كما شاركت «تهاني بنت ناصر العجاجة» بثلاث مقالات.

## - باب عادات وتقاليد:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب عادات وتقاليد عدد (101) مقالاً شارك بها عدد (88) كاتباً بنسبة (20.6 %) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (77) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الزبير مهداد، السالك ولد محمد المصطفى، الهادي المسيليني، الهاشمي الحسين، إبراهيم بن عرفة، أحمد خواجة، أحمد عبد الهادي محمد

يوسف، طارق المالكي، عاطف عطية، عبد الحميد بورايو، عبد الحميد حواس، عبد العالي العامري، علي إبراهيم الضو، علي بزي، علي عبد الله خليفة، فاطمة الزهراء صالح، كامل فرحان صالح، محمد الرضواني، محمد السموري، محمد غالي، محمد معروف، محمد نجيب النويري، محمد نور الدين أفاية، مريم حمزة، مصطفى جاد، مها كيال، ناصر البقلوطي، نرجس باديس، نهلة عبد الله إمام، هيثم يونس جاد المولى، يوسف حسن مدني»، وشاركت «نور الهدى باديس» بعدد (2) مقال.

## - باب موسيقى وأداء حركي:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب موسيقى وأداء حركي عدد (81) مقالاً شارك بها عدد (55) كاتباً بنسبة (12.9 %) من إجمالي عدد المؤلفين، فقد شارك منهم عدد (43) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الجيلالي الغراي، الزازية برقوقي، الزبير مهداد، الكبير الداديسي، إبراهيم راشد الدوسري، أ.ج. غريماص، أحمد علوة، بركات محمد مراد، بركة بوشيبية، بريهان فارس عيسى، بوعزيز سمحون، جمال السيد، جمال أبرنوص، جمال عبد الهي عبد الغني، حاتم العموص، حسنى عبد الحافظ، حسين مرهون، خالد هلاي، رشدي التومي، سمير إدريس، شهرزاد قاسم حسن، صالح حمدان الحري، صفية عزوز، عبد الباقي يوسف، عبد القهار الحجازي، عبد الكريم قادري، عبد محمد بركو، عزيز الورتاني، علي ديمق، عوض سعود عوض، فاطمة زكري، فتحي زغندة، فراس الطرابلسي، فطيمة ديلمي، قاسم الباجي، مبارك عمرو العماري، محمد الكحلاوي، محمد بلوش، محمد خماخم، محمد ولد احظانا، محمود الجبور، تزار محمد عبده غانم، نوال جلاي، وجدي عليلة، يوسف سلطاني»، وشارك عدد (6) مؤلفين بعدد (2) مقال وهم: «تامر يحيى، سمير جابر، علي إبراهيم الضو، علياء العربي، محمد الدريدي، محمد القاضي»، وشارك «سعيد بوكرامي» بعدد (3) مقالات كما شارك «محمد محمود فايد» بعدد (6) مقالات، وشارك كل من: «حسام محسوب، خالد عبد الله خليفة» بعدد (8) مقالات.

الغراي، الحسين الإدريسي، انتصار قائد البناء، إبراهيم أحمد ملحم، إدريس إبراهيم البريدي، إدريس محمد صقر جرادات، إيمان سليمان، أ.ج. غريماص، أحمد زياد محبك، أحمد على الحاج محمد، أحمد نبيل أحمد، أروى عبده عثمان، أسامة خضراوي، أشرف أيوب معوض، أشرف عويس، أميرة جعفر عبد الكريم، أنور محمود زناق، أنيسة إبراهيم السعدون، بذاك شبحه، بزة الباطني، بوشعيب الساوري، بولرباح عثمانلي، تامر فايز، تهاني حسن على المرخي، جاك صبري شماس، جلول دواحي عبد القادر، حسن الشامي، حسين محمد حسين، حكمت النوايسة، خالد أبو الليل، رشيد سليمان، رشيد وديجي، رشيد العفاسي، رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان، سامية الدريدي الحسني، سعد الصويان، سلوم درغام سلوم، سليمان حسن زيدان، سليمة فريال الشويكي، سليمة نائدا، سمير إدريس، سيدي محمد بن مالك، شادن محمد حسين، شهاب غانم، صادق السلمي، صالح جديد، صالح حمدان الحربي، طلحة بشير، عادل البطوسي، عاطف عطية، عائشة الدرمني، عباس عبد الحليم عباس، عبد الحميد حواس، عبد الرحمن الشافعي، عبد القادر المرزوقي، عبد القادر فيدوح، عبد القهار الحجاري، عبد الكريم الحشاش، عبد اللطيف حني، عبد الله أبو راشد، عبد الله بن عتو، عبد المالك أشهبون، عبد الوهاب ميراي، عبد محمد بركو، عزيز العرياي، علي القاسمي، علي إبراهيم الضو، عماد بن صولة، فاطمة الدليمي، فرانثيسكا ماري كوراو، فريد الصغير، كامل إسماعيل، مبارك عمرو العماري، مبروك دريدي، محمد الجزيراي، محمد الجوهري، محمد الخالدي، محمد السموري، محمد أحمد جمال، محمد بركو، محمد جودات، محمد حسن عبد الحافظ، محمد شبانة، محمد على الوافي كرواتل، محمد محمود فايد، مختار رحاب، مرسي السيد مرسي الصباغ، مصطفى الشاذلي، مصطفى عطية جمعة، موسى فقير، ناجي التباب، نبيلة إبراهيم، نهلة شجاع الدين، نيكولاس هويكتز، هشام بنشاوي، هيئة التحرير، وجدان عبد الإله الصائغ، يوسف توفيق، يوسف محمود غثيان

صالح، أحمد علوة، أروى عبده عثمان، أشرف أبو الحمد الخطيب، أشرف أيوب معوض، أشرف سعد نخلة، أميرة الدر، أمينة الفردان، أوسرار مصطفى، أمال عطية، بركات محمد مراد، بشار خليف، بشرى ديب منصور، جعفر البحراي، جلال زين العابدين، حسين عباس، حمادى ذويب، حمدادو بن عمر، حنان قرقوقي، خديجة المولاني، رابحي رضوان، رشيد العفافي، زينب عباس عيسى، سعيده عزيزي، سميح شعلان، صبرينة بوقفة، صفية أحمد الزايد، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، عادل نجيم، عاطف عطية، عبد الباسط عودة إبراهيم، عبد الرازق القاسي، عبد الرحمن جمعة ذياب، عبد القادر فيطس، عبد الكريم الحشاش، عبد الله عبد الكريم بركة، عبد الكريم عيد الحشاش، عبد الله جنوف، عبد الله عبد الرحمن يتيم، عز الدين بوزيد، على عمار، على كاظم أوز، عمرو عبد العزيز منير، عوض سعود عوض، فاطمة الزهراء شوية، فاطمة أبو شقال، فاطمة زكري، فريد الصغير، فوزية سعيد الصالح، محمد الجوهري، محمد السموري، محمد القاضي، محمد أحمد، محمد أوسوس، محمد علي عبد الله العبدلي الترهوني، محمد لحول، محمد ناصر صديقي، محمود عبد الله تهامي، مها عيساوي، نرجس باديس، نصير بكوش، نعمة رحمان، نهلة شجاع الدين، نهلة عبد الله إمام، نور الهدى باديس، هيثم سرحان، ياسر محمد أبو نقطة، يعرب نبهان، يوسف توفيق، يونس لوكيل»، كما شارك منهم عدد (11) كاتباً بعدد (2) مقال وهم: «الزازية برقوقي، إبراهيم محمود، إدريس مقبوب، أحمد محمد عبد الرحيم، بزة الباطني، حسين محمد حسين، عبد الكريم براهمي، عبد الله هرهار، علاء ركوك، محمد رجب السامرائي، مريم بشيش»، وشاركت «سوسن إسماعيل عبد الله» بعدد (3) مقال في باب عادات وتقاليده

- باب أدب شعبي:

بلغ عدد المواد المنشورة في باب أدب شعبي عدد (148) مقالاً شارك بها عدد (119) كاتباً بنسبة (27.9%) من إجمالي عدد المؤلفين، شارك منهم عدد (99) كاتباً بمقالة واحدة وهم: «الجيلالي



«ملابس الرجال في البحرين» ونشر بالعدد (2). وقد شارك «منصور الشقيرات، سعد الطويسي» في مقالان الأول، بعنوان «العاجة دمية تقليدية لتسلياة الأطفال في جنوب الأردن» ونشر بالعدد (9)، والثاني بعنوان «التراث الثقافي لقرية شماخ في جنوب الأردن» ونشرت بالعدد (17). ومقال «نعمة رحمانى، نصيرة بكوش» بعنوان «دراسة سيميولوجية لعادات وطقوس الزواج بتلمسان» ونشرت بالعدد (36). كما شارك «حسين أحمد المديفع، حسين محمد حسين» في المثال المشار إليه سابقاً ونشر بالعدد (37).

- المقالات المترجمة :

بلغ عدد المقالات المترجمة (10) مقالات، وهى تمثل نسبة (1.7 %) من إجمالي عدد المقالات محل الدراسة والبالغ عددها (565)، فقد نشر بالعدد الأول للمجلة مقال «نرجس العلاوى» بعنوان «جمعية التقنيات القروية للمتوسط»، ترجمة «مصطفى جاد» بالعدد (1)، ومقال «مغواير، بريتانى» بعنوان «مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية: الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً»، ترجمة «عبد القادر عقيل». ونشر بالعدد (5) مقال «مصطفى الشاذلى» بعنوان «الحكاية الشعبية في حوض البحر الأبيض المتوسط» ترجمة «محمد الدايمى». ونشر بالعدد (10) مقال «ستيث طمسون» بعنوان «فهرست الجزيئات للمأثورات الشعبية الشفاهية»، تعريب «حسن الشامى». ونشر بالعدد (8) مقال «فرانشيسكا مارييا كوراوا» بعنوان «جحا وقصته التى لاتنتهى ظهور أدلة جديدة على انتشار نوادر جحا»، ترجمة «نعمان محمد صالح». ونشر بالعدد (12) مقال «فاطمة الزهراء صالح» بعنوان «من أجل تجديد الشفاهية: الضروري والعاجل»، ترجمة «نور الهدى باديس». ونشر بالعدد (18) مقال «علي كاظم أوز» بعنوان «الأقنعة وفنون الأداء التقليدى في تركيا»، ترجمة «فراس الشاعر». ونشر بالعدد (20) مقال «نيكولاس هويكنز» بعنوان «أنثروبولوجى مصرى

العليمات»، كما شارك عدد (12) مؤلفاً بعدد (2) مقال وهم: «أيمن حماد، حميد الجرارى، صبري مسلم حمادي، صفاء ذياب، ضياء عبد الله الكعبي، علي عبد الله خليفة، محمد المهدي بشرى، محمد علي ثامر، محمد محمد إبراهيم، مصطفى جاد، نجية الحمود، يعقوب يوسف المحرقى، وشارك عدد (6) كاتب بعدد (3) مقالات وهم: «أحمد النخصوصي، حسين علي يحيى، خير الله سعيد، عبد الرحمن سعود مسامح، عمر الساريسي، فرج قدرى الفخراني»، وشارك كل من «إبراهيم عبد الحافظ، محي الدين خريف» بعدد (4) مقالات في باب أدب شعبي.

(3) التأليف الفردي والتأليف المشترك :

فئات المؤلفين المشاركين في الإنتاج العلمي المنشور بمجلة الثقافة الشعبية العدد (1 - 40):

7	تأليف مشترك
10	ترجمة
17	مجموع

جدول رقم (5)

يبين الجدول رقم (5) فئات المؤلفين المشاركين في المواد المنشورة بالمجلة. فقد بلغ عدد المقالات ذات التأليف المشترك (7) مقالات تمثل نسبة (1.12 %) من إجمالي عدد المقالات، أي أن التأليف الفردي الذى يمثل نسبة (98 %) من الإنتاج الفكري المنشور بالمجلة، هو السمة الغالبة في اتجاهات المؤلفين المنشور انتاجهم العلمي بمجلة الثقافة الشعبية. والمقالات ذات التأليف المشترك هي: «مقال أميرة جعفر عبد الكريم، تهاني حسن علي المرخى» بعنوان «المرجحانة في الموروث الشعبي القديم» ونشرت بالعدد (11). ومقال «ليلى صالح البسام، تهاني ناصر العجاجى» بعنوان «أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية» ونشرت بالعدد (18)، مقال «عبد الله عمران»، والذى قام بمراجعته «عبد الحميد المحادين» بعنوان

## عدد كتاب كل دولة:

البرتغال	1	0.3 %
الهند	1	0.3 %
إيطاليا	1	0.3 %
تركيا	1	0.3 %
روسيا	1	0.3 %
فرنسا	1	0.3 %
أمريكا	2	0.6 %
ليبيا	2	0.6 %
الإمارات	3	0.9 %
الكويت	3	0.9 %
عمان	3	0.9 %
موريتانيا	3	0.9 %
فلسطين	5	1.5 %
السودان	6	1.8 %
اليمن	7	2.1 %
السعودية	9	2.7 %
لبنان	9	2.7 %
العراق	12	3.7 %
الأردن	14	4.3 %
سوريا	21	6.4 %

رائد . محمد جلال (1906-1943)»، ترجمة «عبد الحميد حواس». ونشر بالعدد (40) مقالان الأول لـ «سليمة نندا» بعنوان «صورة المرأة في الحكايات الشعبية» ترجمة «عبد القادر عقيل»، والثاني مقال «أ.ج. غريماص» بعنوان الأمثال «والأقوال المأثورة»، ترجمة «عبد الحميد بورايو».

يبين لنا الجدول رقم (6) توزيع المترجمين بكل باب من أبواب مجلة الثقافة الشعبية من العدد 1-40.

عبد الحميد بورايو	أدب شعبي
عبد الحميد حواس	أدب شعبي
عبد القادر عقيل	أدب شعبي
محمد الدايمي	أدب شعبي
نعمان محمد صالح	أدب شعبي
حسن الشامي	افاق
عبد القادر عقيل	افاق
نور الهدى باديس	افاق
مصطفى جاد	حرف وصناعات
فراس الشاعر	عادات وتقاليد

## جدول رقم (6)

## الاتجاهات الجغرافية

## التوزيع الجغرافي للمؤلفين

يبين لنا الجدول رقم (7) توزيع عدد المؤلفين لكل دولة، والبالغ عددهم (328) مؤلف، والنسبة المئوية لكل دولة من الدول، ويشمل المؤلفين، المؤلفين المشاركين، والمترجمين.

## النسبة المئوية لعدد كتاب كل دولة:



الجزائر	27	8.2 %
مصر	44	13.4 %
البحرين	48	14.6 %
تونس	51	15.5 %
المغرب	53	16.2 %
المجموع	328	100.0 %

جدول رقم (7)

يبين لنا الجدول رقم (7) التوزيع الجغرافي للمؤلفين وفقاً لدولته، فقد بلغ عدد المؤلفين (328) مؤلفاً، موزعين على (25) دولة، وهي الدول التي ينتمى إليها المؤلفون، وسنقوم بتقسيم المؤلفين بكل دولة إلى الفئات التالية: الفئة الأولى وتضم الدول التي شارك منها مؤلف واحد فقط وعددها (6) دول تمثل نسبة أقل من (0.5 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم: جورج فرندسن من أمريكا، محمد علي الوافي كرواتل من الهند، فرانثيسكا ماري كوراو من إيطاليا، علي كاظم أوز من تركيا، وأ.ج. غريماص من روسيا، ونيكولاس هوبكنز من فرنسا.

كما شاركت دول أخرى بعدد (2 - 3) مؤلف بنسبة تراوحت بين (0.6 % - 0.9 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، فقد شارك

عدد (2) مؤلف من أمريكا، وليبيا، وهم: «حسن الشامي، ستيث طمسون من أمريكا، محمد علي عبد الله العبدلي الترهوفي، سليمان حسن زيدان من ليبيا»، وعدد (3) مؤلف من الإمارات، الكويت، وعمان، موريتانيا، و«إبراهيم أحمد ملحم، شهاب غانم، علي محمد راشد» من الإمارات، و«صالح حمدان الحرفي، علي صالح النجاده، يزة الباطني» من الكويت، و«عبد الباسط عودة إبراهيم، عائشة الدرهمكي، محمد عبد الله العليان» من عمان،



ناضر، سالم المعوش، عاطف عطية، علي بزي، كامل فرحان صالح، مريم حمزة، مها كيال» من لبنان ثم العراق بعدد (12) مؤلفاً بنسبة (3.6 %)، وهم «بريهان فارس عيسى، خليل حسن الزركاني، خير الله سعيد، شهرزاد قاسم حسن، صبري مسلم حمادي، صفاء ذياب، عبد الرحمن جمعة ذياب، علي القاسمي، محمد الخالدي، محمد رجب السامرائي، نيران كيالو، وجدان عبد الإله الصائغ»، ومن الأردن عدد (14) مؤلفاً بنسبة (4.2 %)، وهم «إدريس سعد السعد، حكمت النوايسة، رائد أرناؤوط، سعد الطويهي، سعيد سليمان الخواجة، شادن محمد حسين، ضيف الله محمد عبيدات، عباس عبد الحليم عباس، عمر الساريسي، فاطمة أبو شقال، محمود الجبور، منصور الشقيرات، هيثم سرحان، يوسف محمود غيثان العليمات».

والفئة الثالثة وهي الدول التي تراوحت نسبة مشاركة المؤلفين منها ما بين (5 % - 10 %) فمن سوريا شارك عدد (21) مؤلفاً بنسبة (6.3 %) وهم «إبراهيم محمود، أحمد زياد محبك، بشار خليف، بشرى ديب منصور، جاك صبري شماس، سلام مراد، سلوم درغام سلوم، سليمة فريال الشويكي، صفية أحمد الزايد، عبد الباقي يوسف،

والسالك ولد محمد المصطفى، رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان، محمد ولد احتالان من موريتانيا.

والفئة الثانية وهي الدول التي تراوحت نسبة المشاركة منها بين (1 % - 5 %) وهي دول: فلسطين وشارك منها عدد (5) كتاب بنسبة (1.5 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم «إيمان سليمان، ناهدة الكسواني، لمر سرحان، إدريس محمد صقر جرادات، نحية الحمود». تلتها دولة السودان وشارك منها عدد (6) مؤلفين بنسبة (1.8 %)، وهم «أسعد عبد الرحمن عوض الله، سيد حامد حريز، علي الضو، ليلي مختار أحمد آدم، محمد المهدي بشري، يوسف حسن مدني»، واليمن بعدد (7) مؤلفين بنسبة (2.1 %) وهم «أروى عبده عثمان، صادق السلي، علي سعيد سيف، محمد علي ثامر، محمد محمد إبراهيم، نزار عبده غانم، نهلة شجاع الدين» ثم السعودية، ولبنان بعدد (9) مؤلفين لكل منها، وهم «إدريس إبراهيم البريدي، أحمد عبد الهادي المحمد صالح، تهاني بنت ناصر العجاجي، جعفر البحرائي، جلال خالد الهارون، سعد الصويان، ليلي صالح البسام، ليلي عبد الغفار فدا، وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل» من السعودية، «حسين علي لوباني، حنان قرقوتي، زاهي



الصباغ، مصطفى الشاذلي، مصطفى جاد، مصطفى عطية جمعة، نبيلة إبراهيم، نهلة إمام، هيثم يونس جاد المولى».

ومن البحرين عدد (48) مؤلفاً بنسبة (14.8 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة، وهم: «انتصار قائد البناء، إبراهيم عبد الله غلوم، أحمد المؤذن، أحمد على الحاج محمد، أميرة الدر، أميرة جعفر عبد الكريم، أمينة الفردان، أنيسة إبراهيم السعدون، باقر النجار، برياتي مغواير، تهاني حسن علي المرخي، جمال السيد، حسن مدن، حسين المحروس، حسين أحمد المديقع، حسين علي يحيى، حسين محمد حسين، حسين مرهون، خالد عبد الله خليفة، خديجة المولاني، زينب عباس عيسى، سليمة نанда، سميرة محمد الشنن، سوسن إسماعيل عبد الله، ضياء عبد الله الكعبي، عبد الحميد المحادين، عبد الرحمن سعود مسامح، عبد القادر المرزوقي، عبد القادر عقيل، عبد القادر فيدوح، عبد الله عبد الرحمن يتييم، عبد الله عمران، علي عبد الله خليفة، علي عبد الله يعقوب، فاطمة عيسى السليطي، فراس الشاعر، فوزية سعيد الصالح، ليلى محمد الحدي، مبارك عمرو العماري، محمد الدايمي، محمد السلطان، محمد أحمد جمال، محمد جابر الانصاري، نسرين رضي، نعمان محمد صالح، هيئة التحرير، يعقوب يوسف المحرق، يوسف أحمد النشاب».

تليها تونس التي شارك منها عدد (51) مؤلفاً يمثلون نسبة (15.4 %) وهم «الأخضر نصيري، الزاوية برقوقي، الضاوي موسى، المولدي لحمر، الناصر البقلوطي، الهادي المسيليني، الهاشمي الحسين، أحمد الخصخوصي، أحمد خواجه، بو عزيز سمحون، حاتم العموص، حسين عباس، حمادي ذويب، رشدي التومي، زينب قندوز، سامية الدريدي الحسني، سمير ادريس، سميرة الجميل حباشة، صفية عزوز، عادل نجيم، عبد الرازق القاسي، عبد الكريم براهيم، عبد الله جنوف،

عبد الكريم الحشاش، عبد الله أبو راشد، عبد محمد بركو، عوض سعود عوض، كامل إسماعيل، محمد السموري، محمد بركو، مريم بشيش، مفيد فهد نبزو، ياسر أبو نقطة، يعرب نبهان».

ومن الجزائر شارك عدد (27) مؤلفاً يمثلون نسبة (8.2 %) من إجمالي عدد مؤلفي كل دولة. وهم «إبراهيم بن عرفة، أبو بكر خالد سعد الله، أمال عطية، بدك شبة، بركة بوشيبة، بولرباح عثمانلي، جلول دواجي عبد القادر، حمادو بن عمر، سيدي محمد بن مالك، صالح جديد، صبرينة بوقفة، طلحة بشير، عبد الحميد بورايو، عبد القادر فيطس، عبد الكريم قادري، عبد اللطيف حني، عبد الوهاب ميراوي، علي عمار، فاطمة الزهراء شوية، فطيمة ديلمي، مبروك دريدي، مختار رحاب، مريم بوزيد، مها عيساوي، نرجس العلاوي، نصير بكوش، نعمة رحمان».

الفئة الرابعة وهي الدول التي تراوحت نسبة المؤلفين المشاركين منها أكثر من (10 %) وهي مصر التي شارك منها عدد (44) مؤلفاً يمثلون نسبة (14.8 %) من إجمالي عدد المؤلفين، وهم: «إبراهيم عبد الحافظ، إيمان مهران، أحمد علي مرسي، أحمد محمد عبد الرحيم، أحمد نبيل أحمد، أسعد النوبي، أشرف أبو الحمد الخطيب، أشرف أيوب معوض، أشرف سعد نخلة، أشرف صالح سيد، أشرف عويس، أنور محمود زناتي، أيمن حماد، بركات محمد مراد، تامر فايز، تامر يحيى، جمال عبد الحجي عبد الغني، جودت عبد الحميد يوسف، حسام محسب، حسني عبد الحافظ، خالد أبو الليل، سميح شعلان، سمير جابر، سوزان يوسف، صلاح عبد الستار محمد الشهاوي، عادل البطوسي، عبد الحميد حواس، عبد الرحمن الشافعي، عبد اللطيف محمد أحمد حسين، عمرو عبد العزيز منير، فرج قدرى الفخراي، محمد الجوهرى، محمد حسن عبد الحافظ، محمد شبانة، محمد غنيم، محمد محمود فايد، محمود عبد الله تهامي، مرسي السيد مرسي

جلال زين العابدين، جمال أبرنوص، حميد الجراري، خالد هلاي، راجحي رضوان، رحمة ميري، رشيد العقاق، رشيد سليمان، رشيد وديجي، رشيد العفاسي، سعيد أراق، سعيد بوكرام، سعيد يقطين، سعيدة عزيزي، طارق المالكي، عبد العالي العامري، عبد القهار الحجاري، عبد الكريم بركة، عبد الله بن عتو، عبد الله هرهار، عبد المالك أشهبون، عزيز العرياوي، علاء ركوك، فاطمة الدليمي، فاطمة الزهراء صالح، محمد الرضواني، محمد القاضي، محمد أوسوس، محمد بلوش، محمد جودات، محمد غالييم، محمد معروف، محمد نور الدين أفاية، موسى فقير، هشام بنشاوي، يوسف بوتاون، يوسف توفيق، يوسف ناوري، يونس لوكيل.

ومن الملاحظ أن الفئة الرابعة والتي تمثل المؤلفين من دول مصر، والبحرين، وتونس، والمغرب والتي يبلغ عددهم (196) مؤلفا يمثلون نسبة (60%) من إجمالي عدد كتاب المجلة.

عز الدين بوزيد، عزيز الورتاني، علي الثابتي، علي ديمق، علي عرايسية، علياء العربي، عماد بن صولة، فاطمة زكري، فتحي زغندة، فراس الطرابلسي، فريد الصغير، قاسم الباجي، محمد الجزيراوي، محمد الدريدي، محمد الكحلوي، محمد أحمد، محمد خماس، محمد سعد الشيباني، محمد عبد الله النويري، محمد لحول، محمد ناصر صديقي، محي الدين خريف، ناجي التباب، نرجس باديس، نوال جلال، نور الهدى باديس، وجدى عليلة، يوسف سلطان.

والمغرب التي شارك منها عدد (53) مؤلفاً يمثلون نسبة (16%) من إجمالي عدد المؤلفين وهم: «الجيلالي الغراي، الحسن تيكدار، الحسين الإدريسي، الزبير مهداد، الكبير الداديسي، إبراهيم الحجري، إبراهيم راشد الدوسري، إدريس كمون، إدريس مقبوب، أحمد علوة، أسامة خضراوي، أوسرار مصطفى، بشري صدوق، بوشعيب الساوري،

#### • الهوامش

1. شعبان عبد العزيز خليفة. دائرة المعارف العربية في علوم الكتب والمكتبات والمعلومات. مج 9. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2005. ص 27.
2. أحمد فاروق السيد عثمان. وسائط المأثورات الشعبية بين الجمع والتنظيم والحماية والإتاحة. الفيوم، 2016، أطروحة ( دكتوراه ) غير منشورة. جامعة الفيوم - كلية الآداب - قسم المكتبات والوثائق والمعلومات. ص 57 - 58.
3. تهاني عمر عبد العزيز. بعض خصائص الإنتاج الفكري العربي الحديث في علم الفولكلور: -1الاتجاهات الموضوعية والنوعية والزمنية والجغرافية. مجلة المكتبات والمعلومات العربية. -س 22، ع 2 (أبريل 2002). ص 45 - 68.

#### • المراجع

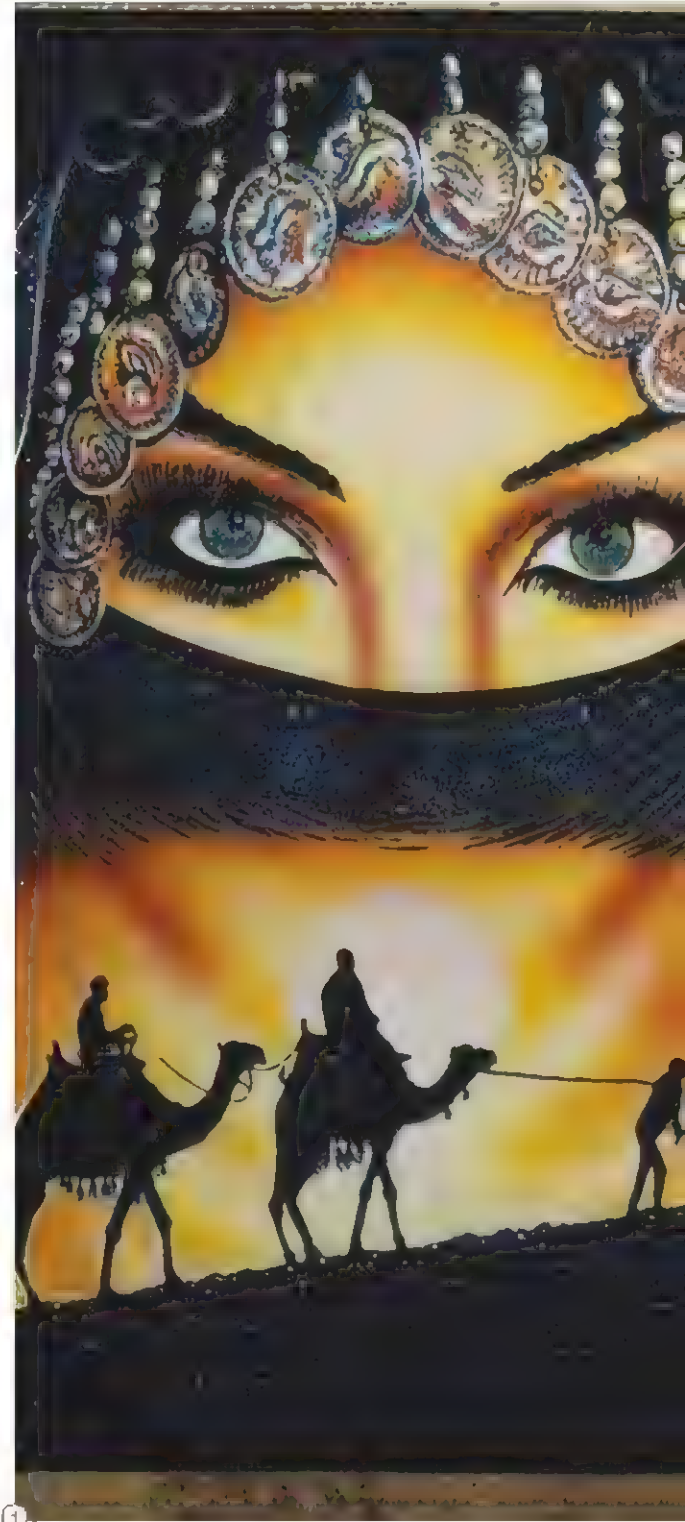
- تهاني عمر عبد العزيز. بعض خصائص الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: -2أنماط الإنتاجية. مجلة المكتبات والمعلومات العربية. -س 22، ع 4 (أكتوبر 2002). ص 53 - 76.
- وأنظر أيضاً:
- تهاني عمر. بعض خصائص الإنتاج الفكري العربي الحديث في علم الفولكلور. ص 92-93. في . محمد الجوهري، إبراهيم عبد الحافظ، مصطفى جاد. إنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور: قائمة بليوجرافية. - ط 2 طبعة مصححة وموسعة. - القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية - جامعة القاهرة، 2006.
- أحمد فاروق السيد عثمان. وسائط المأثورات الشعبية بين الجمع والتنظيم والحماية والإتاحة. مرجع سابق ص 56 - 175.

د. يوسف أحمد بن ماجد النشابة - البحرين

## المرأة وأدوار البطولة في الحكاية الشعبية

الأدب الشعبي؛ هو النتاج الأدبي الذي عرفت الإنسانية منذ فجر الوعي البشري؛ مؤنية إياه الاهتمام الكامل، نظراً لكونه النوع الثقافي الحامل للعادات والتقاليد والطقوس، ما حدا به ليكون ذا تأثير في تعزيز الانتماء الاجتماعي، ولاحقاً الوطني، فهو الإطار العاكس للتجارب الإنسانية والاجتماعية، وهو السياق الجامع للصفات المشتركة بين أعضاء الجماعة، إلى جانب كونه مرآة الذاكرة الجماعية، وما مرت به من أفراح وأتراح، على الصعيد الحياتي، والاجتماعي، والاقتصادي، وغير ذلك.

ويتفحص الأدب الشعبي، لدى مختلف الشعوب، نجد بعض الخصائص الفنية والموضوعية المشتركة: كاللغة العامية، والمحتوى الثقافي المعبر عن قيم الجماعة، ومجهولية المؤلف، بالإضافة للتباين والتمايز بين الحكاية والأخرى، حسب الجماعة، أو الدولة، أو المنطقة، لكون هذا الأدب مرآة تعكس تجربة الجماعة



## سمات وخصائص الحكاية الشعبية:

إن من أبرز سمات الأدب الشعبي، سمة الجماعية؛ إذ إنه يهمل الفرد، ويركز على الجماعة، التي تتخذ أشكالاً منسجمة في التعبير الوجداني، وذات ملامح نفسية مشتركة. كما يغيب المؤلف عن الحكايات الشعبية، إذ عادةً ما يكون مجهولاً، وذلك لأسباب عديدة. إلى جانب ذلك يتراوح الإبداع في الحكايات الشعبية مع الذوق العام، فالراوي المبدع في سرده، يتفاعل مع الواقع بكل أشكاله، مستعيناً بالحكمة تارةً، والفكاهة أخرى، لتصل الفكرة بصورة سلسلة، دون تعب أو عناء إلى المتلقي، وهذا التقبل من المتلقي مبني على ذوقه الذي يتفاعل مع الحكاية، ومع الإبداع السردي في روايتها بشكل شيق من قبل الراوي، الذي يحاول إظهار قمة الإبداع القولي أو السردي، بلغة عامية منطوقة، تكون في متناول عامة الناس، إذ يتمثل الإبداع في التمكن التام من حفظ المفردات الشعبية، ونطقها، والتركيز على مخارج الحروف، إلى جانب التلاعب بنبرة الصوت، كي يتمكن الراوي من نقل الحالة النفسية للمتلقى. ومن هنا نرى بأن اللهجة العامية تلعب دوراً كبيراً في التفاعل مع الوجدان، أكبر مما تستطيع اللغة الفصحى.

أما على صعيد الحكاية، فإن تاريخها يعود إلى بواكير الوعي الإنساني، إذ لم تكن مقتصرة في تداولها على طبقة معينة من طبقات المجتمع، بل كانت متداولة لدى جميع الناس على اختلاف مراتبهم. ومنذ ظهور الحكاية الشعبية، كانت تمثل تاريخاً للأحداث الاجتماعية، والدينية، والأخلاقية، بل وحتى السياسية، والنفسية، ما حدا بتعدد مهامها وأدوارها وتفرعاتها، فنجد بأن هناك الحكاية التعليمية، المتمثلة في تعليم السلوكيات الحميدة. إلى جانب الحكايات المرتبطة بالوعظ الديني والإرشادي، كما توجد الحكايات الواقعية التي تجسد واقعاً بعيداً عن الخيال، والسحر، والشعوذة. وحكايات البطولة الخارقة التي يستعين فيها الأطفال بالظواهر الطبيعية كالريح، والسحب، والجان، والعفاريت، وغيرها للتغلب على الشر.

الواحدة بما تمازجته من خصوصية حياتية تابعة من خصوصية البيئة، والفضاء الاجتماعي، ومنظومة القيم الخلقية التي تتبناها.

ولا يخرج الأدب الشعبي في منطقة الخليج العربي، عن هذا الإطار، إذ أنه يصب في قوالب شعبية كالأمثال، والنكات، والحكايا، والكلام المتبادل «السوالف»، بيد أن الحكاية الشعبية، هي النمط الأكثر بروزاً في المشهد الخليجي، وهي حكايات تم نسجها من الخيال الجمعي، بالإرتكان إلى مواقف وأحداث هامة، تناقلها أبناء المجتمع، من جيل إلى آخر، عن طريق الرواية الشفهية. ونجد في هذه الحكايات دوراً بارزاً للمرأة الخليجية، إذ قلما تخلو الحكايات من المرأة بوصفها عنصراً فاعلاً في الفضاء الاجتماعي؛ فالأدب الشعبي عامية، والحكايات الشعبية على وجه الخصوص، محملان ببعيد إنساني صادق، يكرس الصفات الحقيقية لهذا المجتمع، ويعكسان الأولويات، والدلالات، والإشارات في وعي شعوب هذه المنطقة.

## الأدب الشعبي ك مفهوم:

يمثل الأدب الشعبي وجهاً من وجوه التراث الشعبي، وخلاصة إرث متوارث بين الأجيال، يتأثر بالبيئة الاجتماعية، وبالتجارب الإنسانية، إلى جانب تأثره بالعادات، والتقاليد، والمعتقدات الدينية، والخرافية، والأمثال المبنية على تجارب وحكمة الأولين، الذين كانت لهم تفاعلات مع الواقع بكل أشكاله.

وقد تسنى لهذا الأدب الشعبي الانتقال من جماعة إلى أخرى، من خلال التواصل الاجتماعي عبر السفر، والتبادل التجاري، والترجمة من لغة إلى أخرى، إذ نقلت بعض عناصر هذا الأدب من ثقافة إلى أخرى، وهذا ما يؤكد التشابه الجوهرى للحكايات في دول مجلس التعاون الخليجي، حيث الاختلاف هامشي: كالاختلاف في أسماء الحكايات الشعبية، أو في تسميات شخوصها، أو فروق عائدة لاجتهادات الرواة، وغيرها.



خلق الخير، والحث على محاربة الشر، بالإضافة لكونها عنصراً تسليوياً، فالتراث الشعبي بكل مكوناته، يمثل صدقاً للماضي، وهو في الوقت ذاته، صوت الحاضر والمستقبل.

يؤكد الدكتور باقر النجار بأن الحكاية الشعبية «تمثل الواقع الأخلاقي والاجتماعي والواقع السياسي، كونها متصلة بأحداث، وأفكار حدثت في الماضي، ومواضيعها وشخصياتها الإنسانية والحيوانية. حكايات تكشف عن موقف الإنسان الشعبي، وطموحاته للتغيير من واقعه الصعب إلى واقع أفضل من الناحية الاجتماعية، ووضعه المادي إلى وضع أفضل مادياً» وعلى إثر هذا التعريف، نجد بأن للحكاية الشعبية دورها التعليمي النابع من حكمة ودراية الأجداد، وأحلامهم في العيش بعالم كله سعادة، بعيداً عن العناء، والكد، والعمل، وذلك من خلال الحصول على الراحة عبر مجريات سرد الحكايات المختمة بنهايات سعيدة، مهما تنوعت أنماطها وأشكالها لتتفق غالبيتها، إن لم يكن كلها، على نهاية واحدة، مفادها تحقيق الهدف المرجو، المرتكز على القناعة، والرضا، والسعادة.

إن التشابه بين مكونات المجتمعات الخليجية، والصلات الرابطة، والاشتراك في الدين والمعتقد، والعادات والتقاليد، إلى تقارب الحرف والمهن، كالغوص، وصيد الأسماك، والحدادة، وغيرها، جعلت السمر في ليالي الشتاء الباردة محفلاً تسرد فيه الحكايات المتقاربة في كافة دول الخليج العربي. كما لا يخفى على المهتمين بالأنساب بين العوائل الخليجية ارتباطاتهم العائلية، وتبادلهم الزيارات، وكل ذلك شكل عوامل لتبادل الحكايات الشعبية، مع الاحتفاظ ببعض الخصوصيات الفارقة، وتغيير بعض العناوين والمسميات، وهذا ما يجلي إبداع الراوي في خلق الإضافات والاختلافات، التي تضيف إحساساً بالواقعية لمجريات الحكاية.

وقد بحث العديد من الباحثين والمختصين، في نشأة الحكايات الشعبية، ومصادرها الأولى، وكيفية

ومن أهم مميزات الحكايات الشعبية، ميزة التسلية، والفكاهة، ولا يعني ذلك بأن ما يسرد من خلال مجريات أحداث الحكاية، يهدف للإضحاك، بل لابد أن يحمل بين طياته فكراً إيجابياً، وأراءً سديدة مستمدة من التجارب والتفاعلات الإنسانية والاجتماعية، فالطرفة رهز إبداع الراوي، وقدرته على اختيار الكلمات العامة التي تثير الضحك بجد ذاتها، ولهذا نجد بأن من أهم أسباب نجاح الحكايات المسلية، وجود التعليقات المثيرة لضحك المتلقي تجاوباً مع الراوي.

أما الحدث، فعادةً ما يقتصر بوجود شخصيات مؤثرة تأخذ الدور الرئيس، وأخرى لها أدوار ثانوية، بيد أن هذه الأدوار الثانوية تكمل مشهد الحدث، من خلال دورة الصراع الأبدى بين الخير والشر، وبين الأخلاق الراقية الدينية، وعادةً ما تكون الغلبة للخير والحق، حيث ينتصر المظلوم على الظالم.

ولهذا يمكن اعتبار الحكايات الشعبية سجلاً حافلاً بالصراعات الأخلاقية، بين الخير والشر، والغني والفقير، وعادةً ما يتم الاستعانة بالأولياء والصالحين، لمحاربة الشر، والمحتالين، والمخادعين، كما تجسد الحكايات الصراع الطبقي بين طبقات الشعب الواحد، حيث الكادحين من جهة، والسلاطين، والولاة، والأغنياء، على الجهة الأخرى.

كما تتشابه نهايات الحكايات الشعبية في الغالب، حيث الانتصارات المتتالية والصغيرة، التي تتظافر خلال مجريات الحكاية وصولاً للانتصار الكبير، الذي يكون خاتمة الحكاية، على يد البطل، وحصوله على مكافأته التقليدية المتمثلة في الغالب بزواجه من البنت التي أحبها، والتي قد تكون ابنة السلطان، ابنة الجيران التي يخطفها واحد من عفاريت الجن.

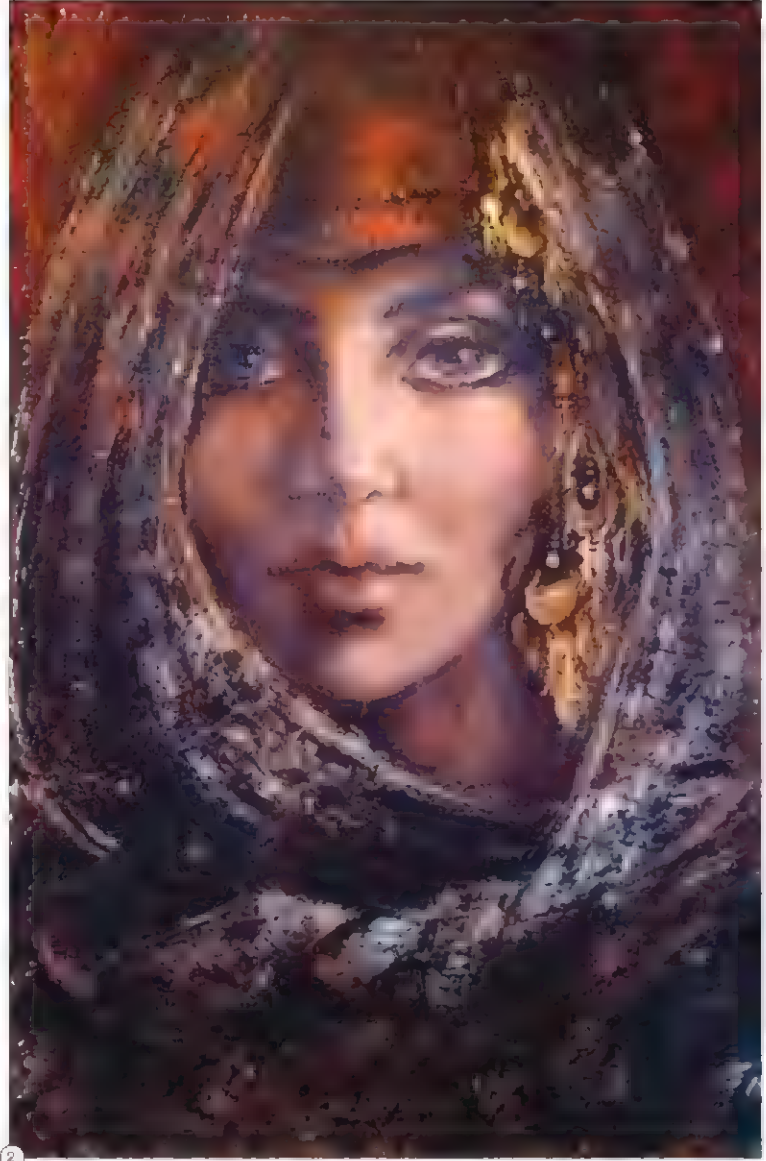
### الحكاية الشعبية وتوثيق العلاقات الإنسانية:

تعُد الحكاية الشعبية، لدى مختلف المجتمعات، سجلاً حافلاً يوثق العلاقة بين أفراد المجتمع، وهي إلى جانب ذلك ميداناً لصراع الطبقات الاجتماعية، ومكناً لاحتواء القيم الدينية، والأخلاقية، غرس

### أدوار البطولة في الحكاية الشعبية:

دائماً ما يمثلُ البطلُ في الحكاية الشعبية الخير، والسعي لمحاربة الفساد والقهر، فهو المنتصر رغم كل الصعوبات التي تواجهه، والتي بدورها تجعلُ من المشهد الدرامي أكثر تشويقاً، فالمستمع للحكاية الشعبية يجدُ بأن البطل، هو ذلك الإنسان الشجاع الذي يواجه الشدائد بكل عزم، متسلحاً بالصبر، وبذل المال، والروح، لمساندة المستضعفين من الشخصيات الثانوية في الحكاية، ومن هنا تكمنُ حاجة المستمع للبطولات، التي تتمثلُ في بطلٍ يأخذ على عاتقه قضية تخص المجتمع، فيقاوم الأعداء بقوة خارقة لحيلتها. كما يمتازُ البطل بالدهاء والذكاء، وحسن المعاشرة، وهي صفاتٌ تساعده على الكروا الفر، والمراوغة والتفكير والتدبير، لكي يكون النصر حليفه.

تشكلُ بطولة البطل انعكاساً لرؤية الإنسان ونظرة الحياة، وهذه النظرة في أمس الحاجة لمحصلة تربوية، يتحصلُ عليها من مدربين متخصصين، يتعلمُ على أيديهم المهارات اللازمة، من أخلاق الفروسية، والشهامة، والشجاعة، فالبطولة لا تتمثل في خوض المعارك، وحمل السيف وحسب، إنما تعني الكرم، والشهامة، والأمانة، والصدق، وتقديم العون لمن هم في أمس الحاجة إليه، كما لا بد من الإشارة إلى أن دور البطولة في بعض الحكايات يركزُ على الجانب العاطفي (الرومنسي) المتمثل في العلاقات الغرامية، إذ يكون فيها الأبطال مخادعين، ومجردين من الأخلاق، والقيم، بغية الوصول إلى مبتغاهم، وهذا النوع من البطولة، مقبولٌ لكونه يبرز الجانب



انتشارها، إذ يفيد النمساوي ألبرت فيسلسكي (1871-1939)، بأن «الصياغات الأدبية لقصة من القصص قد أثرت تأثيراً شديداً على تداول هذه القصة لدرجة تجعل أي محاولة لتتبع انتشارها الشفاهي أمراً عقيماً لا جدوى منه» (6) صفحة (50).

كما أن اختلاف اللهجات في الخليج العربي، جعل من الحكايات الشعبية في كل بلد ذات طابع مميز من خلال اختلاف الكلمات المستخدمة، والأمثال الشعبية المدرجة، التي غالباً ما تكون جزءاً من إثراء السرد.



③

### الوضع الاجتماعي للمرأة الخليجية:

المرأة الخليجية هي وليدة مجتمع مترابط، حافظ على عاداته وتقاليده المبنية على الأخلاق والتعاليم الإسلامية، وللمرأة حضورها البارز مجتمعيًا، والذي يقوم على ثلاث جوانب: الجانب الديني والأخلاقي، والجانب الاقتصادي، بالإضافة للجانب الاجتماعي. فعلى مستوى الجانب الديني والأخلاقي، نالت المرأة حظها من تعلم وحفظ القرآن الكريم، ما أدى ببعضهن ليصبحن معلمات له. وعلى الرغم من عدم وجود مؤسسات تعليمية أو مدارس خاصة بهن، إلا أن المرأة كانت تمتازُ بِذِكْرِ مكنها من حفظ العديد من الجلوات (مفردها جلوة) وهي كلمة مشتقة من اسم الجلالة)، والمراثيات، والمواويل، بالإضافة لأغاني الأعراس، وتهويدات الأطفال، والأمثال الشعبية.

المخادع والمحتال في بعض أفراد المجتمع، ومن هنا يأتي دور التوعية والتحذير الذي يكون الناس في أمس الحاجة إليه.

كذلك، عادة ما يتخذُ البطل أعواناً يمثلون الشخصيات الثانوية، بيد أنهم لا يقلون أهمية عن البطل الرئيس، مثل الجن الطيبين، الذين يسخرون له الطبيعة، للتغلب على أعدائه. وليس شرطاً أن يكون البطل ذا مواصفات ثابتة من حيث الجنس أو البنية الجسدية، فقد يكون صبيًا صغيراً، أو امرأة، أو فتاة، تحاربُ لثبات وجودها أو لتدافع عن شرفها. أو شاباً يستمدُ إصراره وشجاعته من البطلة التي يخاطر من أجلها، سعياً لتحريرها من زوجة الأب الشريرة، أو الساحرة، أو سعياً للزواج منها. وعادة ما تكون تجلي تلك الحكايات الجانب العاطفي والوجداني بصورة راقية لا يشوبها أي انحلال أخلاقي.

### حول العلاقة بين المرأة والرجل:

اسهمت التربية الدينية، والعلاقات الأسرية، والتقاليد الاجتماعية، في ضبط العلاقة بين الرجل والمرأة، وتقليد كل منهما الأدوار المنوطة به، وقد وثق المهتمون بجمع التراث العديد من الأشعار، والمواويل العظيمة التي تغزل فيها الشاب بالمرأة، أو العكس. كما يلفت في هذه العلاقة، شبه انعدام الخيانة الزوجية، نظراً لكون المجتمع الخليجي مجتمعاً محافظاً، ومتبعاً للتعاليم الدينية، والقيم الاجتماعية، بيد أن الغريزة الجنسية، أوجدت هذا النوع من العلاقة في نطاق محدود جداً.

### البطولة بين الرجل والمرأة:

تقمصت المرأة العديد من الأدوار في الحكاية الشعبية، وكان لها نصيب من أدوار البطولة الرئيسية والثانوية. أما الرجل فقد حاز على نصيب الأسد من هذه الأدوار، بيد أنه فشل في أدوار الشر والمكائد، بالمقارنة مع المرأة.

وبالرغم من كل الأدوار الشريرة التي تصدرت بطولتها المرأة، إلا أنها لم تكن مكروهة من المستمعين بسماع الحكايات الشعبية من الرواة الذين أظهروا المكر، والخداع، والشر في المرأة، وبالرغم من ذلك أبقوها بوصفها الحبيبة للجميع بكل ما تقدمه من أدوار بطولية في مختلف الحكايات.

### أدوار البطولة المتعلقة بالمرأة:

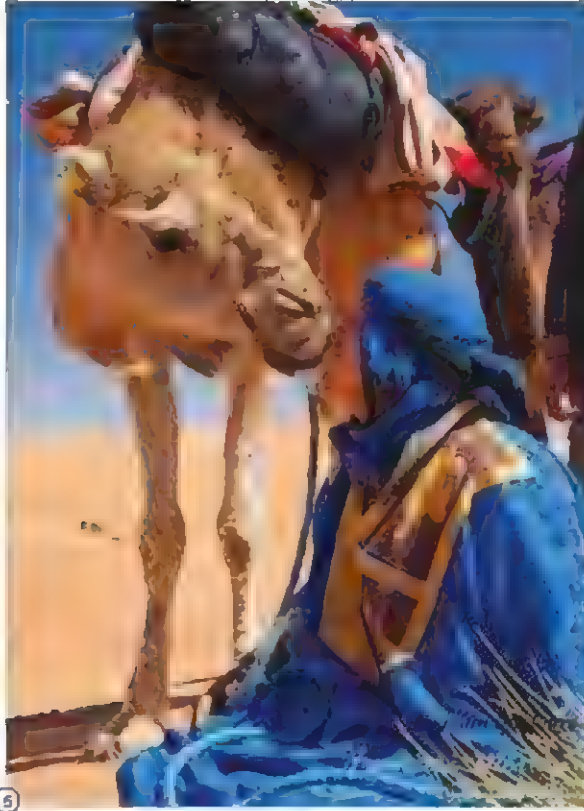
رغم أن المرأة الخليجية لم تحظ بأية حقوق أو أدوار بارزة في الحياة الاجتماعية أو العملية، إلا أنها شاركت الرجل في العديد من الأعمال، خاصة تلك المتعلقة بالأسرة، كما شكلت مصدر إلهام للجوانب العاطفية، ما جعلها ملهمة للكفاح في العديد



أما على الجانب الاقتصادي، فقد عملت المرأة إلى جانب الرجل في زراعة الأرض، وكانت مهاراتها لا تقل عن مهارات الرجل، كما أنها ركبت النخل، ومارست صناعة خوص سعف النخيل، كما امتهنت غزل القطن، لعمل الفتائل الخاصة بصناعة السفن، بل إلى جانب كل ذلك، عملت في مهنة صيد السمك.

وعلى مستوى الجانب الاجتماعي، تشكل المرأة عمداً من عماد كل بيت خليجي، فالجدة، هي خليفة الجد، إذ تأخذ دوره أثناء غيابه لغرض العمل، أو بعد وفاته، فتكون القيادة في يدها، نظراً لخبرتها الطويلة في إدارة مختلف الجوانب الأسرية، وتكون ذات قرارات سلطوية، حيث لها الكلمة الفصل، في مختلف الشؤون، وعلى رأسها مسائل الزواج وتكاليف العرس، وتحديد المستلزمات، وغيرها من الأمور.





⑤

«سفوف»، أو «سندريلا»، و«بياض الثلج». أما الحضور الآخر فهو دور البنت، والذي عادةً ما يكون حضوراً جميلاً، وغالباً ما تكون في بداية الحكاية بلا حظ، ویتیمه، ومغلوباً على أمرها، وتعرض للظلم من زوجة أبيها.

ويتخذ دور البنت في الحكايات الشعبية نمطين الأول: فقيرة مظلومة، الثاني: غنية تقدم هدية للزوج البطل دون أن يكون لها قرار، ولكن في جميع الحالات تكون نهاية الحكايات التي تمثل فيها البنت دور البطولة، نهايات سعيدة، كما في حكاية «ميم ما تحب الملح»، وحكاية «عروه».

### المرأة بين الخير والشر:

للمرأة حضورها في الحكايات الشعبية في كلا الدورين: الخير والشر، ففي أدوار الخير نجدها بعيدة عن المحيط الأسري، وتسعى للخير

من الحكايات، وقد تركزت أدوار المرأة القيادية في الحكاية الشعبية على حضورها في العديد من الأشكال: أبرزها دور الجدة: التي تقوم بدور الأمر الناهي، والتي تشكل عمداً من أعمدة الأسرة الرئيسة، نظراً لما تتمتع به من خبرة حياتية، وحكمة، ورجاحة رأي في اتخاذ القرارات التي تخص شؤون الأسرة من زواج، وتربية أطفال، وصرف، وادخار، وبيع، وشراء.

كذلك حظرت المرأة بدور الأم، حيث مثل الحنان، والعطف، والتضحية، حتى بأعز ما تملك «القلب»، كما هو الحال في الحكاية التي يقدم الابن قلب أمه دواءً لزوجته، وحين يسقط الابن على الأرض، يهتف القلب «اسم الله عليك». بيد أن غيرة الأم من زوجة ابنها «الكنة» جعل من بعض الحكايات الشعبية يبرز دور الأم بوصفها شريرة، كما هو في حكاية «أم لجريو تاكل جريوها».

ومن أشكال حضورها كذلك، بوصفها الزوجة، التي تمثل نصف المجتمع، ومصدر إلهام للجوانب العاطفية، بالإضافة لكونه محور صراع في علاقة الابن وأمّه، حيث شكل هذا الحضور مدخلاً لتجلية الصراعات، والكراهية، والانتقام، والدهاء، للتخلص من أم الزوج أو أخت الزوج، أو غير ذلك.

أما على صعيد حضور المرأة كأم للزوج في الحكاية الشعبية، فكان هذا الحضور مصدر صراع تبرز فيه مختلف أساليب الحيل المدبرة. وفي المقابل حضرت المرأة كأم للزوجة، والتي تسعى لأن تكون مسيطرة على الزوج لحفظه من استغلاله وأهله على حرية ابتهاجها، وذلك بتقديم النصائح لابتهاجها كي لا تكون صيداً سهلاً لأم زوجها، كما تقوم أم الزوجة بالحرص على حياة ابنتها الزوجية من أية هزات قد تقود للطلاق، كما في حكاية «قاتل سبع السبع».

كذلك نجد حضور المرأة في الحكاية بوصفها زوجة الأب، وفي هذا الدور تكون مصدر الشر، والخداع، والكذب، والحقد، كما في حكاية

للقرآن، إذ نالت المرأة قسطاً من تعليم الكتاب، وأصبحت معلمة للبنين والبنات على حد سواء، بيد أن دورها في الحكايات الشعبية اقتصر تحفظ القرآن فقط.

### المرأة المطلقة في الحكايات الشعبية:

أهملت الحكايات الشعبية دور المرأة المطلقة، وذلك لندرة وجود الطلاق في المجتمعات المترابطة، إذ أن التفكير الجمعي، كان يرفض لفظة الابتاه إلى فكرة الطلاق، إلى جانب كون العديد من الزوجات تحدث بين الأقارب، وبالتالي يصعب الطلاق نظراً للروابط الاجتماعية، كما أتاح تعدد الزوجات فرصة للإبقاء على الزوجة مع إمكانيات الزواج من غيرها، وهذا ما يحدث عادة في حال كانت الزوجة لا تنجب الأبناء، وعُضد كل ذلك في مسألة الطلاق النظرة الدينية النابذة له «إن أبغض الحلال إلى الله الطلاق».

والإصلاح الاجتماعي، ومساعدة الضعفاء، من خلال تقمص دور الملاك، أو الشبح الذي يظهر للبطل أو البطلة حين يتخلى عنه الجميع، أو كما في كثير من الحكايات، هي الجارة الطيبة، أو على صورة عجوز تسعى للخير، كما في حكاية «النخنجج والدوجوج».

أما في أدوار الشر، فتظهر بصورة عجوز شمطاء، تهدف لخرباب البيوت، واستخدام السموم للتخلص ممن تكن لهم العدا، أو تستأجر القتل، كما في حكاية «صويقي ياني ياني».

### المرأة والحياة الدينية:

قلما نجد المرأة في المجتمع التقليدي واعظة أو متدينة، ويعود السبب في ذلك لأمية المرأة، وفقدانها للتعليم الفقهي والشرعي، بيد أنه كان لها حضور بوصفها معلمة، أو «مطوعة» محفظة

#### • المراجع

- دكتور باقر سلمان النجار، «المرأة في الخليج العربي وتحولات الحداثة العسيرة»، المركز الثقافي العربي، فاروق أمين، «دراسة حول واقع الأسرة البحرينية» (1982)، جمعية الاجتماعيين البحرينية، سلسلة الدراسات الاجتماعية (3).
- عبد الأمير الجمري «المرأة في ظل الإسلام»، (1986)، دار البحار.
- عادل أحمد سرقيس، «الزواج وتطور مجتمع البحرين»، (1989)، مكتبة مدبولي.
- الدكتور دراسن، «نظريات الفلكلور المعاصرة»، ترجمة وتقديم: الأستاذ الدكتور حسن الشامي وأستاذ الدكتور محمد الجوهري، مجلة المأثورات الشعبية – العدد 21 رقم 79 شهر جويلي 2012.
- الأستاذ يوسف أحمد بن ماجد النشابة، «صفحات من التراث؛ حكايات شعبية».

#### • الصور

1. <https://i.pinimg.com/564x/19/4b/a4/194ba4d3b2cae744325cbba14926e3b8.jpg>
2. <https://yourtalana.tumblr.com/image/145154392734>
3. <https://i.pinimg.com/564x/d3/45/ef/d345ef65b08baebd065053e1548644a7.jpg>
4. <https://i.pinimg.com/564x/fa/29/b0/fa29b069a2cae95d7def568e2581170d.jpg>
5. <https://i.pinimg.com/564x/21/db/ae/21dbaecd52c42040863e38c2f20ddd1f.jpg>

أ. عمّار جماعي - تونس

## وللشفويّة نصيب من الأفق الإبداعي وصف الجواد مثلاً

لا يزال النص الشفوي غريباً حتى قيّض الله له من أصحاب النظر من يبحث في أسرارهِ ويُلقت إليه كمن يروض وحشاً من أمثال توماس ميلر وجيمس مونرو وأونج ويول زيمتور... وغداً للشفوي أهلٌ وعادات اللّغة إلى يداها دي سوسير: «اللسان هو ما تنجزه».. ولقد كان في البدء الصوت الذي ينجز كلّ شيء...

وحتى لا تطيل في أمره فريد اليحث نرسم لهذا المقال سؤال أفقه:

هل يصحّ القول بأن التشابه في البيئة والثقافة - ثقافة بدو الرّعي - وظروف الحياة ينتج نصوصاً متشابهة رغم التباعد في الزّمن وانقطاع بعضها عن بعض بمستويين لغويين شفويّ وقصبيّ؟

ولاختبار هذه الفرضيّة اخترنا مقارنة تيمة من تيمات الوصف وهي وصف الجواد فيما توقّرلنا من مدوّنة الشعر الشفوي



الدُّنْيَا وَرُكُوبُ الْمُدُوبِ

يُفَكُّ الْمَغْلُوبِ

كَيْفَ يَبْدَأُ رَأْسَهُ مَطْلُوبِ

رُكُوبُ الْجَوْلَاخِ الدُّنْيَا وَرُكُوبُ الْجَوْلَاخِ

يُفَكُّ اللَّيْ طَاخِ كَيْ يَبْدَأُ هَايِمٌ بِصُحَاخِ

وهذا الأمر المشترك في النصوص هو مشترك أيضا في رؤية الشعاعين للاندفاع في حركة الجواد. فهي حركة في المكان تهيمن عليه وتتملكه من خلال فعلين متناقضين ولكنهما منسجمان، وكثيرا ما انبسط القول في وصف عنف الحركة وقوتها فيتغير إذ ذاك معجم الوصف، ويتخير له الشعراء من الحروف الشديدة، واللفظ الغريب ما يناسب شدتها.

ونلاحظ أن الشعراء في سياق ذكر الحركة كثيرا ما يبينون وتتضح معانيهم، حتى إذا دخلوا باب وصف الحركة اشتقوا للوصف كل عبارة مدوية كأنهم يتلبسون بالصورة فيخرجونها وقعا صوتيا قبل الدلالة المعنوية. يقول متمم بن نويرة في المفضلية التاسعة<sup>2</sup>: (الكامل)

تَبْقُ إِذَا أَرْسَلْتَهُ مُتَقَاذِفُ

ظَمَاحُ أَشْرَافٍ إِذَا مَا يَنْزَعُ

وَكَأَنَّهُ قَوْتُ الْجَوَالِبِ جَانِثَا

رَنَمُ، تَصَافِيْفُهُ كِلَابُ، أَخْضَعُ

فهو جواد سريع الغضب ينقذف نحو العدو انقذافا طلق نزع في جريه، ثم يأتي التشبيه التمثيلي بالظبي، تأخذه الكلاب من ناحيته، لتكون الصورة منتزعة من قوة الحركة، وعنفها تعضدها أوزان صيغ المبالغة «فَعَال» و«أَفْعَل».

ونكاد نعر على العناصر نفسها في عرف قصيدة الشاعر «الشاهد لبيض»:

أَصِيلُ عَرِي ذَاتِهِ

مَكْرُومٌ فَوْقَ الْكُرْمِ عَالِ الْمَخْلَاتِ

التونسي وفيما ورد في الشعر الجاهلي من خلال رصد اندفاع حركة الجواد وجماليتها.

## اندفاع حركته

لئن اهتم الشعراء بصورة الجواد ثابتا ساكنا فرأوا فيه ما يراه الواصف من جمال في صورته وعظمة في خلقه وتناسب في أعضائه واستواء في هيكله، فمن باب أولى أن يوسعوا في وصف حركته واندفاعها. فما اتخذ العرب مطية في مهامهم إلا لما في هذا الحيوان من إسراع في النجدة واستجابة خاطفة للأمر بالسَّير وانصياح لحركة فارسه، حتى رأوا في ذلك سلامة طبع ودليل عراقية وعلامة تأصل. ومن اليسير أن نلاحظ غلبة هذا القسم كميا في أغلب النماذج التي انتخبناها فقد أفاض فيه الشعراء القول فجعلوا من اندفاع الجواد صورا تحتد في عنف الحركة وأناقتها في الآن نفسه. وفي هذا الباب بالذات نكاد نعر على مماثلة شبه تامة بين المدونتين وهو أمر طبيعي فقد ظلت حركة الجواد في كل زمان هي قطب القول ورحاه.

ولأن الجواد / الكوت - وهو إسمه البدوي - بعد أن نزع عنه «الثقافة» لا يبقى منه غير ما يمكن أن تهبه الطبيعة لهذا الكائن من صفات «الصفات الجرد» التي تمنح لركوبها وظيفتين مهمتين: الاندفاع والامتناع، اندفاع الحركة إذا كرت وامتناع اللحاق بها إذا فرت. ونكاد نجد المعنيين في أغلب المدونتين صنوين. ولعل البيت الأشهر لأمير القيس الذي أتبع معناه الغالب من شعراء الخيل، خير ممثل لما ذكرنا: (الطويل)

مَكْرُومٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا

كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ غَلِ

وشبيه به «عرف» جامع للشاعر بلقاسم بن لطيف يفصل في ألوان الخيل ومناقبها، وأيضا قول الشاعر عبد الله بن زكري:





2

مِنْ كُلِّ صَيْفَةٍ كَامَلَتْ صَيْفَاتُهَا

مَقْلَصٌ كَمَا وَلَدَ الْغَزَالُ سَيْفَاتَا

يَجْلَحُ نَقْمُهُ رَجَبًا كَحَدَفَاتِهِ

يُخَلِّي الْوُطَى مِنْ حَافِرِهِ غَضَبَاتُهَا

فهذا «الكوت» من أصل كريم، كولد الغزال في استواء ساقه، يقفز وينتذف فيترك ندويا بالأرض، وتزداد الحركة في عنفها من خلال أوزان بعينها: مفعول (مقلص) ويفعل (يجلح).

وإن نحن أقمنا مقارنة بين المشهدين وجدنا أن الشاعرين على تباعد الأزمنة بينهما ينظران إلى الجواد من زاوية واحدة هي الانبهار بحركته وتوظيف عناصر التشبيه من المحيط في سبيل ذلك.

وفي مثال آخر يقول امرؤ القيس<sup>3</sup>: (الطويل)

إِنْ أَمْسَ مَكْرُوبًا فَيَا رَبَّ غَارَةً

شَهِدْتُ عَلَى أَقْبَرِ رُحُو اللَّبَانِ

عَلَى رَيْدٍ يَزْدَادُ عَفْوًَا إِذَا جَرَى

وَسَحَ خَيْبِ الرُّكُضِ وَالذَّالِ الْآنِ

وَيَرْدِي عَلَى صُمْرٍ صَالِبٍ مَلَا طَيْسٍ

شَدِيدَاتٍ عَفْرِ لَيْنَاتٍ مَثَانٍ...

مَخْشٌ مَجْشٌ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا

كَتَيْسٍ ظِلَاءِ الْحُلْبِ الْعَدَوَانِ

إِذَا مَا جَنَّبْنَاهُ تَأَوَّدَ مَتْنُهُ

كَعُورِ الرُّخَامِي اهْتَرَى فِي الْهَظْلَانِ

والحركة في هذا المشهد تبدأ من ركض الجواد ففعل حافره في صم الحجر وصوته (مخش مجش) في إقباله وإدباره وتنتهي عند ليونة حركته في المطاردة، ومن السهل أن نلاحظ أن حركة جواد امرئ القيس تلبع من ذات الجواد: فالأفعال تُنسب له وتصدر عنه في أغلبها ويكاد الأمر يكون واحدا عند الشاعر «أحمد البرغوثي» إذ يقول واصفا «الكوت»:

طَوَّائِي فِي الْبَعْدِ شَوْلَاتِي

فِي الْأَرْضِ مَزَاتِي

إِذَا عَرِقْتُ وَلَشِيفُ وَفَاتِي

يَطْرَبُ وَتَسَحَنُ أَطْوَاتِي

يُخَلِّي لَوْعَرِ حَافِرِهِ زُقَاتِي

وَالصُّمْرُ دُقْدَاتِي

مَجْدُوبٌ فِي بَعْضِ الْأَسْوَاتِي

صُرُّوا جَوَادِي أَطْرَاقِي

إِذَا حَسَ بِرُكَّابِ الْهَلَاكِ

فِي الْأَرْضِ دَيَّاتِي

يُعَمَّرُ كَمَا يَمُشُّ لَحْدَاتِي

يُسَبِّقُ أَرْجَاحَ الشَّرَاقِي

يقول المزار بن منقذ<sup>9</sup> واصفاً فعل جواده: (الرمل)

يُصْرَعُ الْعَيْرَيْنِ فِي نَقْعَهُمَا  
أُخُوذِي جَيْنَ يَهْوِي مُسْتَمِرٌ  
ثُمَّ إِنْ يُنْزَعُ إِلَى أَقْصَاهُمَا  
يُخْبِطُ الْأَرْضَ اخْتِبَاطَ الْمُحْتَفِرِ  
إِلَّا إِذَا خَرَجَتْ سَلَّتْهُ  
وَهَلَا تَمْسُحُهُ مَا يَسْتَقِرُّ  
قَدْ بَلَوْنَاهُ عَلَى عِلَاتِهِ  
وَعَلَى التَّيْسِيرِ مِنْهُ وَالضُّمَرِ  
فَإِذَا هَجَّنَاهُ يَوْمَ مَا بَادِنَا  
فَحِصَّارٌ كَالضَّرَامِ الْمُسْتَعْرِ  
وَإِذَا نَحْنُ خَمَصْنَا بِدُنْهُ  
وَعَصْرْنَاهُ فَعَقَبٌ وَخُضْرُ  
يُؤَلَّفُ الشَّدَّ عَلَى الشَّدِّ كَمَا  
حَفَشَ الْوَابِلُ غَيْثٌ مُسَبَّكِرُ  
صِفَةُ الثَّغْلِبِ أَدْنَى جَرِيهِ  
وَإِذَا يَرَكُضُ يَعْفُورٌ أَشْرُ  
وَنَشَاصِي إِذَا تَفَرَّعَتْهُ  
لَمْ يَكُنْ يَلْجُمُ إِلَّا مَا قَسِرُ

هذه القطعة التي يبلو فيها الشاعر جواده تبدو لنا صورة من أقوى صور العنقوان التي جمعت حالات مختلفة من اندفاع الحركة: في صرعه العير وفي خبطه الأرض وفي تهيئته للجري وفي اهتياجه حتى كأنه اضطرام نار وفي اندفاعه حتى كأنه وابل من مطر وفي جمعه في الركض بين الثعلب والظبي ونفوره من اللجام، وقد جاءت القطعة على نظام الفعل ورد الفعل: فالأفعال مسنودة لضمير المتكلم الجمع وفعل الجواد دال على عنف رد فعله، وهذا مدخل الصورة الذي سمح للنص الشعري بالامتداد.

الموصوف واحد والصورة تكاد تتعاود معنى ودلالة غير أن الشاعر الجاهلي يكتفي عموماً بالظباء والغزلان في تقريب صورته وأما الشاعر الشعبي فيستدعي صورة مستطرفة هي من صميم الثقافة البدوية في بيئة المناطق الطرفية للبلاد التونسية وهي «المجدوب»<sup>4</sup> الذي يغيب في تخميرته الصوفية فيأتي بالعجيب.

وفي مثال ثالث يقول المرقش الأصغر في المفضلية السادسة والخمسين<sup>5</sup>: (الطويل)

وَيَسْبِقُ مَطْرُودًا وَيَلْحَقُ طَارِدًا  
وَيَخْرُجُ مِنْ غَمِّ الْمَضِيقِ وَيَجْرُحُ  
تَرَاهُ بِشَكَاةِ الْمُدْجَجِ بِلَاتِنَعْدَمَا  
تَقْطَعُ أَقْرَانُ الْمُغْيِرَةِ يَجْمَحُ  
شَهْدَتْ بِهِ فِي غَارَةٍ مُسَبْطَرَةٍ  
يُطَاعِنُ أَوْلَاهَا فَنَامَ مُصْبِحُ  
كَمَا انْتَفَجَتْ مِنَ الضَّبَاءِ جَدَائِدُ  
أَشْمُ إِذَا ذَكَرْتَهُ الشَّدَّ أَفِيحُ  
يَجْمُ جُمُومِ الْحَسَنِ جَاشَ مَضِيقُهُ  
وَجَرَدَهُ مِنْ تَحْتِ غَيْلٍ وَأَبْطَحُ

ونلاحظ في حركة الموصوف ها هنا قدرته على الخروج من مأزق المطاردة واقتداره على الإفلات ونشاطه للحركة بعد أن يتصرم أمر المغيرين وأنه فوق هذا يشهد الغارات ويطاعن أولاه فنام مصبح كما انتفجت من الضباء جدائده. وهي القدرة نفسها التي يأتي بها الشاعر الشعبي بلقاسم بن عبد اللطيف<sup>6</sup> في قوله:

قَدَّاشُ كُنْتُ تُسَدِّي  
وَقَدَّاشُ كُنْتُ تِلْحَقِي وَتُرْدِي  
وَقَدَّاشُ كُنْتُ تِدْهَمِي وَتَقْدِي

بُنْتُ الْغَدِيدَةَ لَفِي الْخَلَّاسِ رَاخِ<sup>7</sup>

ويمكننا أن ننظر في نصين حريين بالمقارنة. بل إن المقارنة هنا طريفة لأنها بين شاعر انتخبه المفضل الضبي وشاعرة بدوية يضعها محي الدين خريف في مصاف كبار الشعراء<sup>8</sup>:

يحرصون على رفد النصوص بالعبارة المدوية والوزن الصرفي الدال على المبالغة والشدة.

يستحضرون حركة موصوفهم في المكان فيجعلونه مهيمنًا عليه متحكمًا به منسجمًا معه.

ولا تقتصر الحركة فيما نرى على الحركة المادية المحضة التي غلبت على هذا القسم وإنما يمكن أن نذهب بها إلى نوع آخر من الحركة، وهي الحركة النفسية طالما أننا نجد في المدونتين. وما دام عملنا ينهض على المقارنة فلا بأس من إخراج نصين يعتبران في مظائهما طريفيين أحدهما لعنترة والآخر للشاعر الشعبي «علي الديليوي» رغم أننا نجد محاورة الشاعر مع فرسه في أكثر من نص<sup>10</sup>.

يقول عنترة<sup>11</sup>: (الكامل)

فازور من وقع القنا بلبانه

وشكا إلي بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى

ولكان لو علم الكلام مكلمي

ويقول علي الديليوي:

تعرف "علي" راكب الصوش

من الحمادة يبي لعمره

يشق مقيل الخنوش

بسيف ماضي الشفرة

إذا عرفني الحصان مغشوش

يضهل تحتي بنزرة

ونورد تعليقًا طريقًا على بيتي عنترة المبروك المتأني يمكننا أن نسحبه أيضًا على أبيات الشاعر علي الديليوي: «لا يهّم كثيرًا من «شكا» و«بكي» (أو غضب «مغشوش» وصرخ «نزر») في ذلك الموقف، إنما المهم هذه «المحاورة» وهذا «الكلام» الذي لم يتم... فهما واحد، والكناية بالخيّل عن الفوارس أمر معروف»<sup>12</sup>.

وعلى النظام نفسه تقريبًا نهضت قصيدة حدي النقطيّة:

قفز هزّ علوين ضامه شبورَه رصفَ الخدوره

دهم لم ليث صيود العفوره

قفز هزّ حس الحدايد تضيّم نشط حزيّم

طلّ وّسهل قابلاته غنيّم

هدر ردها للتوالي غديّم صارت هزيّم

نصر رايتي وانتصر من غريّم

جري ردها بالسواقي فعيّم واركد غيّم

قطّع ومزّق جماجم عظيم

نور صفوفه وذلل خصيّم وبسط نعيّم

وتباشروا بطلعت الكريّم

رجع باز يهوى أطرافه سليم ونقض شعوره

كدرون وارّد على حي بوره

فجوادها الموصوف منفعل بما أتته «الحدايد» (المهماز في ركاب الفارس) من ضيم فنشطت (الحزيمة) واندفع نحو غنيمته وضرّجها بدماء «الهاديات بنحره» وتتوالى صفات الشدة: اركد غيّمه، قطع، مزّق... ودلائل النصر: نور، ذلل، بسط، تباشروا. وانتهى المشهد تشبيها عند طائرين: الباز والكدرون (ذكر النعام)، وقد ظهر من القطعتين حرص أصحابهما على اتباع ردود أفعال الجواد ووصف عنفوانه حتى كاد يتشابها في الوصف ولا يكادان يختلفان إلا في تشبيههما للجواد: فالثعلب والظبي هما مستقرّ الصورة عند المزار والباز والظيلم عند حدي، ولعلها برزت عليه في تجنيس نصها ولزوم ذلك.

ويمكننا أن نقف على بعض الملاحظات من باب المقارنة بين النصوص:

يستمد الشعراء صور التشبيه من البيئة نفسها وإن نوع بعضهم بالخروج عن المتوقع.



①

وهي جوهر الوصف - أناقته ورشاقته مظهرها وعلاقتها  
بما تريد يد الفارس ولكن أكثر من هذا - وهذا جوهر  
المقصد - ما تريد مختلة الشاعر من بناء الصور  
الباهرة والمبتكرة.

### جمالية حركته:

نقصد بـ «الجمالية» غرضين يتضمن أحدهما  
الأخر: ما يكون من أمر الحركة في ذاتها من جهة وما  
يحوّل صورتها تلك إلى إنشاء شعري من خلال تفاعل  
الشاعر معها على ضوء ما سبقناه من وظائف الوصف  
في التمهيد أعلاه، وهذا أمر من صميم المقارنة الفنية  
ومقاربة النصوص. ولئن انصبّ مبحث «الإنشائية»  
على المدونة العامة ولجئنا للنقاد في «محاولة اختراق  
نظام اللغة الرمزي الموظف في الشعر بغية الوقوف  
على القوانين الإبداعية المتصرفة فيه، ومحاولة إدراك

المشترك بين الموقفين هو هذا الانسجام النفسي  
بين الجواد وفارسه وتجاوب المزاج بينهما، وقد ذهب  
الباحث أحمد خصيصاً في مقارنته إلى إظهار تفوق  
بديهة الشاعر علي الديوي على عفتة عنترية بأن  
«الكوث» قد رصف حسه حتى شعر بما في قلب  
صاحبه فتجاوب معه<sup>1</sup>.

ومهما يكن من أمر فإن في المثالين ثمة الحركة  
المادية العنيفة بتجاوب داخلي لا يقل عنه عنفاً قلبه  
له الشاعر أن وضعتاه نصيهما.

وليس في الحركة في بعدها المادي أو النفسي مطلوبة  
لذاتها في تصوير الجواد / الكوث وإن كانت إحدى لوازم  
الوصف الذي يقرب الصورة ويجعلها قابلة للتخيل  
ولكن هاجس الشاعر دائماً هو البحث عن «جمالية»  
ما في هذه الحركة، جمالية يطلبها الإبداع واتباع  
النموذج في الوقت ذاته، ولهذا كثيراً ما يذهب الشعراء  
في رسم جمال الموصوف من حيث يبتنون لحركته -





أمره. ولمزيد تأكيد المعنى استعمل الشاعر «لا» الناهية و«لا» النافية الذالة على الدّعاء لنفسي «الكفر»، أي ستر عناقب فارس لا يكفر بها إلا جاحد. ثم يمتثل المعنى بكشف صورة أدخل في «المحال» بأن جعلها طائرا لا يُدرك، فطابق بين الفعلين «تجري» و«تهفو»، وهذا راجع عندنا إلى ما سبق أن أومأنا إليه في المنخل مما ترسب عند الجاهلي من «أسطورة» هذا الحيوان.

ولمزيد إغراق الصورة في الأسطورة يستعير الشاعر لموصوفه «العقاب الخدارية» (وهو ما كان لئن الجناح وعليه غبرة من سواد) فيجريها في تشبيه تمثيلي لوصف حركة إسراعها إلى وكرها في يوم مطير (كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرزخ)<sup>14</sup>. وهكذا اكتمل صورة لا غاية لها إلا تحويل الواقع إلى متخيل ذهني بفعل الموصف وألبائه. إذ الغاية ليست «قلب السمع بصرا» بل هي إعادة تشكيل جديدة من خلال ما انطبع في قلب الواصف من فعل الموصوف فيه، فنحن لسنا بإزاء صورة بقدرها نحن أعام جمالية رؤية يكون الشعر فيه إعادة تأسيس للواقع والوجود.

الضوابط الفنية التي ينضبط لها<sup>14</sup>، فإثنا قليلا ما نعتز على الاجتهاد نفسه في مقاربة المدونة الشعرية. ويمكن أن ننطلق من نماذج رغم قلتها نعتبرها خصوصا / نواة ومنطلقا لمزيد بذل الجهد في هذا المبحث. يقول سلمة بن الخرشب الأنماري (المفضلية الخامسة)<sup>15</sup> مخاطبا مستمعا افتراضيا: (الطويل)

فأثني عليها بالذي هي أهل

ولا تكفُرُها، لا فلاخ بكافر

فلو أنها تجري على الأرض أذركم

ولكنها تهفو بتمثال طائر

خدارية فتخاء الثغر بيشها

سحابية يؤمري أهاضيب غاطر

إن الدلالة في المقطع تتجه في حركة معراج واضحة نحو السمو بالموصوف: فالثناء لا يكون إلا لمن كان رفيع القدر هو هذا لذلك، من خلال ما ظهر من عظيم

إن قدرة الشاعر الشعبي على تصوير موصوفه قد تمت من خلال كشف «جمالية» الحركة التي يستبطنها هو نفسه ومثله في ذلك الشاعر الجاهلي. فهل يمكننا أن نقف هنا على «آلية ما» تشكل هذا التصرف المتشابه بين الشعاعين؟ وهل ما يتم وصفه هو «شبه واقع» أم هو ما يتطلبه اتباع النموذج أم هو في الحقيقة أبعد من ذينك الأمرين؟.

ولمزيد إحكام الاستنتاج في هذا الباب وتعميق المقاربة نقف عند مثالين كثير ما ذهب المهتمون بالشعر الشعبي إلى المقارنة بينهما لتأكيد قرب الأواصر بين النصين<sup>17</sup> وهما: قسم وصف «الكوت» من «ضحاح» أحمد البرغوثي وقسم وصف المطية من معلقة امرئ القيس.

يقول أحمد البرغوثي:

الله لا كُوت هَبَّاق

في الجري سَبَّاق

غُذي سيرته موش قَلَّاق

مظَلُّوق إِيده وسَاقه

ولَد الكحيله يَتَحَقَّق

جَا بُوهُ سَرَّاق

بَاغُوهِ بِيْعَان تَبْرَاق

قَبْضُوا ثَلَاثِينَ نَاقَه

أَزْرَق كَمَا ضَمَّ الْأَمْدَاق

يَفَالُونَ يُغَمَّاق

مَرْشُوش تَرْشِيْش الْأَوْجَاق

دَا رَه بَدَارَه صَفَاقَه

مَهْدُول رِيْشَات الْأَشْدَاق

يَفَالُونَ يُغَمَّاق

غِيُونَه كَمَا ضَلَّ بِلْحَاق

تَغْلُقُ وَتَفْتَحُ أَنْشَاقَه

ولننظر الآن في شاهد شعبي للشاعر محمد الحفناوي:

الْوَهْرَه أَزْرُقْ أَصْلُ أُمُو مِنْ سَاسٍ مُخَيَّرْ

يَفِي الرُّتْعَةَ يَزْمُقْ يَصْرَعْ، مَا طَاقَشْ يَصْبِرْ

طَالِبْ يَطْلُقْ يَطَارِبْ يَسْفَرْ يَصْدَرْ

قَالُوْ يَشْنُقْ يَكْسِرْ فِي أَوْذَانُو يَصْقَرْ

وَعْيُونُو تَبْرُقْ تَقْدَحْ فِي الْمَشْهَابِ تَنْظُرْ

يَا رَا جَلْ أَدْبَقْ شَوْفْ نَهَارِ الْيُخْرَجْ «الْأَجْر»

ولئن أبقينا فقط على «الجرائد» التي تخدم تحليلنا فإن ما أسقطناه من القصيدة هو من باب تمتين المعاني لا أكثر إذ نلاحظ:

1. منطلق الوصف هو تركيب بسيط لجملة اسمية ورد خبرها نكرة «أزرق» كناية عن «الكوت» وقد حشد الشاعر لصورته كل الأفعال الدالة على الحركة القلقة (ما طاقش يصبر): يصرع (أي يصطرع في لجامه)، يطلّق (أي ينطلق) يطارب يسفر (أي طرب للعدو أو السفر)، يصدر (أي يدفع بصدرة)، يشنق (أي يرفع منخريه للهواء) يصقر (أي يتسمع) عينو تبرق تقدح تنظر.

2. وردت أفعال الحركة مزيدة على وزن نواة «فعل» الدالة على الشدة مما يجعل وزن الفعل يحاكي عنف الحركة. وفي الحقيقة نجد أن هذا الخيار الأسلوبى هو خيار مشترك مع الشاعر الجاهلي خاصة في تخيير ألفاظ أو آخر القصائد.

3. تظهر في النص قدرة الشاعر على رصد الحركة النفسية للـ «الكوت» في تفصيل دقيق وهو ما يجعلنا نعتقد أن الشاعر يستبطن جواده استبطانا أكثر من كونه ينقل لنا صورة ماثلة في الموصوف. ولا يعدم الشاعر الشعبي إحالة على فرس عنترة بن شداد «الأبجر» فيذكر مستمعا افتراضيا «يا راجل» (مثل الشاعر سلامة بن الخرشب الأنماري) بضرورة الاعتراف بفضل جواده.

ترفع من قدر الجواد درجات في مجتمع بدوي يرى في الإبل مالا أعظم. وما بلغ هذه القيمة الاعتبارية إلا لمنزلته في الخيل. وهذا ما استوجب إيفاء حق الوصف تدقيقا وتفصيلا.

ينطلق الوصف من لونه «أزرق» شبيه بـ«صمّ الأمداق» وهو حجر الصوّان ويشقّق الشاعر على سبيل الدقة فعل «رَشَّ» لجعل اللون متناثرا. ويبدأ في تفصيل وصفه متدرّجا من رأسه حتّى جعله وصفا منتظما متتاليا يدلّ على وعي الشاعر بحركة الدلالة وأنّ ما ينجزه هو أبعد عن عفو البدئية.

فالقسم متهدّل الشعر وهو ما يدلّ على إقباله على الجري وعينه شبيهتان بعيني الصلّ (نوع من الحيات) وأنفه ينفرج وينغلق وهو يعبّ الهواء، كثيف شعر الجبين (أغذن) وأذناه متوجّستان وعنقه مرتفع (شناق) مثل سارية في بناء رومانيّ قديم (جهل) وقد تهدمت جوانبه. أمّا صدره فهو كالأسد وقوائمه دقيقة وحوافره كالأطباق يحوطها عاج أسود متين الظهر في غير عيب، متين الأضلع مكتنز الكفل أملسه، طويل شعر الذيل حتّى يصل الأرض.

وعليّنا أن نلاحظ بعد هذا أنّ الصور المتتالية قد قامت لعين الشاعر من خلال أداتين: التخيل والتشبيه. أمّا التخيل فنجدّه فيما ابتكره من مشهد مقايضة جواده المسروق بـ«ثلاثين من النوق» ففتق للخيال هاهنا مسارا أغناه عن معتاد القول في رفع شأن الموصوف. وأمّا التشبيه فقد لجأ إليه الشاعر كلّما أراد أن يخرج عن الوصف الحسّي الذي يحاكي الواقع، فارتفع بنصّه.

ومن جهة أخرى، فإنّ اختيار الشاعر وزن «القسم المربّع» مردّه إلى أنّه أطوع للوصف وأوسع للتفصيل وأنسب لـ«الموقف» ولهذا طبقت هذه القصيدة الأفاق وأصبحت نموذجا يحتذى في غرض «الضحضاح».

وأخيرا، نجد أنفسنا أمام عبارة التخلّص «الله» داخل خيال المتمنيّ. والوصف كلّهُ إنّما هو ما أخرجه لنا الشاعر من «مثال في الخيل» ولكن هل بقي على هذا الاعتقاد في وجداننا ونحن نتقاد لوصف الواصف؟

أَغْذَنُ وَوَذْيِيهِ تَلْبَاقُ  
وَكُرُومُهُ شَنَاقُ  
عَرَصَتْ جَهْلُ بَنِي  
فِي بَرْجٍ طَاحَتْ أَنْطَاقُ  
صَدْرُهُ كَمَا صَيْدَ الْأَخْثَاقُ  
وَقَوَائِمُهُ رَقَاقُ  
وَحَوَافِرُهُ مِثْلُ الْأَطْبَاقُ  
وَالْعَاجُ أَسْوَدُ حَوَاقُ  
مَتِينُ الظَّهْرِ مُوشٍ هَقْهَاقُ  
دَقَّاتُ وَزْيَاقُ  
وَكِفْلٌ مَكْمُوفٌ يَزْنَقُ  
وَدَلَالٌ كَرَبْتُ أَشْلَاقُ

من جهة الشّكل، نؤكد أنّ هذا القسم هو إحدى لوازم منطق بناء «الضحضاح» في وصف المطيّة بعد وصف المفازة التي لا يقطعها إلا جواد متين أو جمل «قارح» ويأتي سابقا على قسم النسيب والغزل الذي يعيد صلة ما انقطع، لهذا يأخذ هذا القسم بسبب من الأمرين معا. أمّا من جهة المضمون فهو وصف خالص لـ«الكوت» سيكون شبه أنموذج للشعراء من بعده لن يخرجوا عنه إلا بمقدار.

ومن حيث البناء بدأ الشاعر بعبارة تخلّص هي «الله» بمعنى الأمنية كقولنا «من لي؟» وانقسم إلى قسمين :

القيمة الاعتبارية للجواد ويمتدّ على الجريدة 1 و2.

وصف الجواد تفصيلا ويمتدّ على بقية القسم من النص.

ينطلق ذكر الموصوف من خلال نسبة صيغ المبالغة له «فَعَال» إثباتا ونفيا واسم المفعول «مطلوق» وتصبّ كلّها في حركة سبقه «العاديّات» ويتخيّل الشاعر له سرقة وبيعا مجزيا ليجعل من جواده جوهره عقد في الخيل إذ قومه بـ«ثلاثين ناقة». وهذه المقايضة



5

لا . ولعل هذا مما يعرف بتواطؤ الأديب مع سامعه من  
نظريات التقبيل.

نموذجنا الثاني هو قسم وصف المطيعة من معلة  
امرئ القيس<sup>18</sup>: (الطويل)

وَقَدْ اغْتَدِي وَالطَّيْرِ فِي وَكُنَايَهَا

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَايدِ هَيْكَلِ

مَكْرُمَةٍ مُقْبِلٍ مُدِيرٍ مَعَا

جَلْمُودٍ صَخِرَ حَطَمُ السَّيْلِ مِنْ عِلِ

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ خَالٍ مَتْنِيهِ

كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُنْتَزِلِ

وَسِجٌّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَقِي

أَلَزَّ الْغُبَارُ بِالْكَرْدِ الْمَرَكَلِ

عَلَى الذَّلِيلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّهُ تَرَامُهُ

إِذَا جَاشَ فِيهِ حَقْمُهُ عَلَى مِرْجَلِ

يَزِلُّ الْغَلَامُ الْخَفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ

وَيُلَوِي بِأَقْوَابِ الْعَيْنِيفِ الْمُثْقَلِ

فَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ

تَقْلِبُ كَقَيْمٍ بِخَيْطِ طُحُوسِ

لَمْ يُظْلَاظْ بِي، وَسَاقَا الْعَامَةِ

وَأَرْخَاءُ سَرَخَانٍ، وَتَقْرِيْبُ تَنْفُلِ

كَأَنَّ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا اتَّخَى

مَذَاكُ عَرُوسٍ أَوْ صَالِيَةٍ حَنْظَلِ

وَيَاتُ عَلَيَّ سَرِجُهُ وَلِجَالُهُ

وَيَاتُ بِعَيْنِي قَالِمًا غَيْرَ مُرْسَلِ



ولنقارن بين قول الشاعرين :

امرؤ القيس : (الطويل)

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الهموم ليبتلي

وواد كجوف العير قمر قطعته

به الذئب يعوي كالخليع المغيل

أحمد البرغوثي :

يا موحشه فج رهاق مَطُوع الأفاق

يصعب على كل وهاق يخليه ما أشين رفاقه

ضعن العرب فيه يا ساق واليوم نفاق

والذئب بالصوت عواق والصيغ تسمع رفاقه

والمعنى : ما أوحشه من مكان مرهق منقطع يصعب على كل جبان ثم يستعظم قبح مفاوزه حيث ارتحل عنه العرب فلا تسمع فيه إلا نعيق اليوم أو عواء الذئاب أو زمجرة الضبع . فالمناخ واحد والعناصر مشتركة والرؤية متقاربة .

هذا فيما اتصل من سياق الذكر للجواد / الكوت ، وأما ما اتصل أكثر فتولد عنه سياق آخر هو ما تبع هذا الذكر من « انفراج » . أما امرؤ القيس فقد جاء بالبرق والهطل وأما أحمد البرغوثي فأورد ذكر الحبيبة . وهذا في ظاهر الأمر غير متين الصلة لكن حين نتأمل ما ساقه الشاعر الشعبي من أوصاف وتشابيه في قسم النسيب يصب أغلبها في صورة الطبيعة الغناء بعد مطر تكون أميل إلى تغليب هذا التأويل .

ونكتفي بإيراد أمثلة على ذلك :

وجيئها برق خفاق تحت الرذايق<sup>20</sup> شراقه

وخدودها ورد يفتاق من وسط الأعلاق

أما ما نجده في بنية النصين فيمكننا أن نقارن في البدء بين لفظي الابتداء . فكل الشاعرين تخلص بالمعنى نفسه وإن اختلف اللفظ : ف« الله ل » هي كما ذكرنا قالب شفوي تستعمله اللغة العامية للتعبير

فعن لنا سرب كأن نعاجه

عذاري دواي في ملاء مذيّل

فأذبرن كالجزع المفصل بينه

بجيد معمر في العشيرة محول

فألحقنا بالهاديات ودونه

جواجرها في صرة لم تزيل

فعادى عداء بين ثور ونعجة

دراكا ، ولم ينضح بماء فيغسل

وظل ظهارة اللحم من نين منضج

صفيف شواء أو قدير معجل

ورحنا وراح الطرف ينفض رأسه

متر ترق العين فيه تسفل

كأن دماء الهاديات بنخره

عصارة حناء بشيب مرجل

وأنت إذا استدبرته سدّ فرجه

بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

قيل في هذا القسم من المعلقة الكثير واختصم في تأويله وشرحه والتعليق عليه الشراح والنقاد والباحثون وليس كثرة الشروح وما طرحته من إشكاليات<sup>19</sup> إلا دليلا على أنّ هذا القسم هو من « النصوص الجياد » التي لا ينهيها تأويل ولا شرح . ولكن ما يعيننا هنا هو ما يمكن أن يكون مشتركا ، في الصورة أو مرتكزات الرؤية أو أليات الوصف ، مع نموذجنا السابق .

ومن خلال موقع هذا القسم من المعلقة يمكننا أن نوكد أنه واقع بعد وصف الليل وذكر الذئب ، سابق على مشهد القنص وذكر البرق . وهذا في حد ذاته يجعل بينه وبين قسم وصف « الكوت » من الضحضاح وشائج قرى . منها أنّ وصف الليل وما « أرخى من سدول الهم » واتباعه بذكر الذئب هو قريب معنى من « وصف المفازة التي يعوي فيها الذئب في « الضحضاح »

## أفق للإبداع آخر:

### 1- جواز المقارنة:

تبيننا من خلال ما سبق تحليله أن المقارنة بين النصّ الجاهلي ورديفه الشعبي جائزة منطقاً وأسلوباً ومنهجاً، ذلك أننا وقفنا على كثير من التشابه وتقاطع المعاني وتقارب الأساليب، وزوايا النظر، وتداني الرؤية، بما يميز لنا المقارنة بينهما والتأليف بين ثقافة عامة معترف بها، وأخرى لا تزال منكراً مستبعدة يجتنبها الناقد فيفردّها، اعتقاداً منه أن المقاربات الفنية والنظريات الجمالية وضعت لغيرها.

### 2- الموارد:

كانت غاية المقاربة، فضلاً على رفع بعض مظلمة على الشعر الملحون تروم اختيار المشترك من الأدب والشعر. فألفينا هذا التشابه مشتركاً غالباً. وهو ما طرح علينا السؤال حول ظاهرة الموارد بين النصين المتباعدين زماناً المتقاربين فضاء حضارياً. وأعاد علينا سؤالنا البحثي: هل يصح القول بأن التشابه في البيئة والثقافة وظروف الحياة ينتج نصوصاً متشابهة رغم التباعد في الزمن وانقطاع بعضها عن بعض؟

تبدو الإجابة متصلة بما ذهب إليه الأستاذ مبروك المناعي في قوله: «هي مشكلية حلّها النقّاد القدامى حلاً طريفاً. إجماله ما ارتاه ابن رشيق من تفريق بين المعاني المتداولة المتباعدة والمعاني الطريفة المبتدعة. وما ذهب إليه ابن الأثير من تمييز بين المعاني العامة «المتفقة» التي «تشتاق الخواطر إليها من غير كلفة» فيساوي فيها جميع الشعراء لوضوحها وعمومها، والمعاني الخاصة «المختلفة» أي الغامضة التي يختص بها شاعر دون آخر والتي «يدقق الفكر في استخراجها»<sup>25</sup>. هذا يعني أنّ هناك معاني عامة مشتركة يسرع إليها الخاطر في بابنا هذا وهو «وصف الجواد» فتتوارد من بعضها بقطع النظر عن المكان أو الزمان. فإذا علمنا أنّ هذا مدعاة لتشابه مبدي بين الشعراء، زيادة على تقارب البيئة الصحراوية والعلاقة المخصوصة التي ينشئها البدوي من حيوانه، بات القول بالتوافق والتشابه ممكناً وبناءً عليه أنجزنا مقاربتنا»<sup>26</sup>.

عن الأمنية أي أنها تشبه في القصد حرف الجرّ «ربّ»، وعبارة «وقد أغتدي» هي أيضاً دالة على الإمكان غير الواقع بدخول «قد» على الفعل المضارع فالمعنى إذن هو أمنية قد تتحقّق لاحقاً أو احتمالاً. وهذا بدوره يقودنا إلى الأسئلة نفسها المذكورة سابقاً حول صورة الجواد وعلاقتها بالمثل الذي يخلقه الشاعر من أمانيه لا من واقع الحال.

فإذا وقفنا على المتن واختبرنا آليات الوصف وجدنا فيها من المشترك الجامع أكثر مما نجد من المختلف المغاير. فإذا كان أحمد البرغوثي قد اعتمد التخيل والتشبيه عمدة لوصفه لـ «الكوت» فإنّ امرأ القيس قد نحي المنحى نفسه وله فضل الابتداء: فمن التخيل ما استعاره من صورة الغلام الذي لا يستقرّ على صهوة الجواد والعنيف المثلث الذي يلوي الريح أثوابه، في كناية عن السرعة والعنفوان ومن التشبيه الكثيف ما جعل أغلب الصور فروعا لمشبّهات بها.

وبالنظر إلى صورة الموصوف فإننا نجد عند كليهما نزوعاً واضحاً نحو «أسطورة» هذا الحيوان وإخراجه من عالم الواقع إلى عالم الخارق ولكنه عالم فني، تقول ريتا عوض: «يتجسّد الفرس في صورة أسطورة عظيمة وضخمة تخرجه من عالم الحياة اليومية إلى عالم فني يبدعه الشاعر»<sup>21</sup>. ويقول وهبة أحمد روميّة في السياق نفسه: «إنّ امرأ القيس لا يصف جواداً هاهنا، ولكنّه يبيّنه بالصخور الصمّ الصلاب، أو قل: يبدع أسطوره، ويسويها بيديه»<sup>22</sup> وهذا أمر جليّ عند أحمد البرغوثي وهو يفصّل الوصف فيجعله مثلاً في الخيل يأتي بالمعجزات. ويعضد هذا القول ما ذكرته ريتا عوض من علاقة فرس امرئ القيس ببقية الحيوانات: «إنّ الشاعر حين يرسم الفرس الكامل فإنّه يستعير له من كلّ حيوان خير ما فيه فيتجلى لآرمر الخيل وصفوتها فحسب، بل زبدة الوحش جميعاً»<sup>23</sup>. وكذا الأمر عند الشاعر الشعبي وهو يأتي من الصلّ بعينيّه ومن الأسد بقوائمه كما جمع الشاعر الجاهلي له خير ما في الطّي والنعام والذئب والثعلب»<sup>24</sup>.

أ.د. إيمان مهران - مصر

## (المصلية) تراث إنساني فلسفة السجود لله فوق سطح نسجي

من صحراء الجزيرة العربية بدأت فكرة مصلية المسلمين، التي ارتبطت بخامات عديدة بدأت بسعف النخيل، وتطورت حتى الحرير الطبيعي الفاخر.

والمصلية رفيق المسلم سواء في بيته أو في المسجد حيث تتعدد صلوات المسلمين طوال اليوم. فكل بيت من بيوت المسلمين يحتاج لمصلية واحدة على الأقل.

والمصلية بسط يصنع من الصوف أو الحرير أو الحصير أو الجلود أو غيرها، يؤدي وظيفة تعتمد على تغطية السطح الذي يسجد عليه المصلي، بحيث يركن عليها جبهته وكفيه وركبتيه وقدميه، وهو ما يعنى أهمية نظافتها وطهارتها، ويقوم المصلي المسلم بفردها على الأرض للصلاة عليها وقت صلاته.



وقد عرفت القبائل القديمة طقوس جمعية وفردية لهذا السجود، فغالباً ما يتقدم ممثل عن تلك الجماعة ليصطفوا ساجدين خلفه.

أما السجود في الأديان السماوية والتي ظهرت في أرض المشرق العربي، وانتقلت بعد ذلك للعالم كله فهي تختلف بحسب الديانة، ففي الدين اليهودي لا يوجد سجود بالشكل المعروف عند المسلمين، باستثناء طائفة يجلس حاخاماتها فقط أثناء أداء الصلاة.

وفي الدين المسيحي: يقف رجال الدين والقديسين على سجادة صلاة صغيرة كالتي يصلي عليها المسلمون أثناء خلوتهم للصلاة بمفردهم، وتظهر في رسومهم التعبيرية تلك السجاجيد.

أما السجود في الدين الإسلامي: فهو مقترن بجزء واضح من صلاة المسلمين اليومية، وهو ما استلزم تجهيز الأرض لهذا السجود، سواء بمساواة سطحها أو تنظيمه، أو بوضع مفروش يحمي الجسد الساجد عليها.

وعن السجود في المذهب الجعفري (الشيعة): فهو يشترط لصحة الصلاة وضع المساجد السبعة على الأرض، والمواضع السبعة هي: الجبهة، والكفان، والركبتان، وإبهامي القدمين، ويجب على وضع الجبهة على ما يصح السجود عليه، وهو الأرض أو النبات عدا المأكول<sup>1</sup>.

### السجود في صلاة بعض الأديان الوضعية القديمة

تجتمع كافة الأديان الوضعية والسماوية على مبدأ الصلاة واتخاذها وسيلة للتقرب من المعبود<sup>2</sup>.

ولم تكن الصلاة حكراً على دين دون غيره، بل إن كل الأديان تفرض الصلاة بهدف التواصل مع الله، فهي ركن رئيسي لإعتناق الديانة، يهدف لحماية العبد ولتقديم الطاعة للمعبود بشكل مستمر.

وهنا تتابع الصلاة تاريخياً في بعض الديانات القديمة التي اندثرت أو ما زالت مستمرة، أو الديانات

أشهر أنواع تلك المصليات المصنوعة من الحصير بطريقة نسيج سادة (1/1)، والزرييات المسطحة بطريقة نسج القباطي (النسيج المرسوم - نسيج سادة 1/1)، والسجاد بطريقة العقدة التركي، أو العقدة الإيراني، والمعروف بارتفاع وبره عن السطح، وأشهر طرز سجاجيد الصلاة: السجادة العجمي (الإيراني)، والسجادة التركي والسجادة المصري، بينما الأكثر انتشاراً بفضل رخص ثمنه سجادة الصلاة الصيني المصنوع من الألياف الصناعية.

### مصلية أم سجادة صلاة؟

جاء إسم سجادة من السجود، ومع انتشار مفروشات الأرضيات التي تصنع بتقنية السجاد (العقدة)، أصبحت سجادة الصلاة نمطا من أنماط السجاد اليدوي أو السجاد الآلي.

بينما المصلية هي منتج وظيفي ارتبط بأداء الصلاة عليها، أي كانت خامتها أو طرزها أو نوعها، فهي أشمل في المعنى الدال عليها وعلى وظيفتها.

والمصلية من فعل الصلاة ذاته، ونلاحظ انتشار الإسمين (مصلية)، و(سجادة صلاة) بالتوازي في العالم الإسلامي، وفي دولة السودان يطلقون عليها (صلاية)، وفي المغرب العربي يطلقون عليها (زربية صلاة) وتكون مسطحة (نسيج مرسوم).

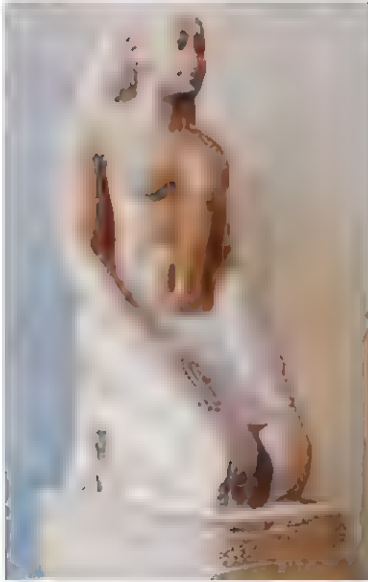
ومع العولمة والميديا وانتشار نماذج تسويق المنتجات، كان إسم سجادة الصلاة هو المستخدم في الميديا لتسويق هذا المنتج المرتبط بصلاة المسلمين.

### السجود في شعائر بعض المعتقدات المرتبطة بالتاريخ الإنساني

السجود حركة جسدية تعني الخضوع، عرفته البشرية منذ القدم وسجلته الرسوم والتماثيل في العديد من الحضارات، وكان السجود يتم للالهة أو الملوك أو غيرهم من أولي الأمر كتعبير عن فكرة الاستسلام وطاعة الإله.

وكان السجود يقترن بتقديم الهدايا والقرايين لاسترضاء المسجود له، وإظهار الضعف والاستسلام أمامه.





وضع من أوضاع ركوع الملوك أمام الإله



تماثيل تعكس وضع اليدين أثناء الصلاة عند السومريين القدامى - متحف بغداد العراق

الصلاة والضراعة والسجود كل يوم، وسوف تثاب على ما تفعل. عندئذ سيكون بينك وبين الله اتصال كامل، إن التبجيل يولد الحظوة، والقرآن يطيل العمر، والصلاة تكفر عن الذنب. نصائح الحكمة». (135 / 145 مزامير سומר)<sup>3</sup>.

(2) في مصر القديمة (وادي النيل):

كان قنحلم المصريين يدينون بالديانة الإدرسية، والتي ظهرت قبل الميلاد بخمسة عشر ألف عام، وهي نسبة لإدريس عليه السلام، أول نبي بعد آدم وهو نفسه (أخنوخ بالعبرية)، وحورس بالهieroغليفية، وهيرماكيس في اليونانية<sup>4</sup>.

وترى أغلب المراجع العلمية إن سيدنا إدريس هو الملك (أوزوريس) نفسه الذي قدسه المصريون وكانوا يحجون إليه في أيديوس (سوهاج في صعيد مصر)، ويراه البعض إنه حورس (ومقر عبادته مدينة إدفو بصعيد مصر)، بينما يرى القليل من العلماء أن إخناتون - الفرعون الموحد (ومقر عبادته إختاتون - تونا الجبل بصعيد مصر) هو صاحب ديانة التوحيد لدى المصريين.

وترى الكاتبة أن «أوزوريس وأسطورته القديمة هي التي بنت علاقة المصريين بالنيل، وعلمتهم

الحديثة نسبياً والتي ظهرت بعد ميلاد السيد المسيح والتي يعتنقها الملايين، وأغلب تلك الديانات السجود فيها أساسي، ما يعني الحاجة إلى مصليّة، ومن خلال المشاهد التي سجلت للممارسات الشعائرية لتلك الصلوات والتي ما زالت تمارس حتى اليوم، في العديد من المناطق الثقافية في العالم، فأغلب سكان العالم يدينون بتلك الديانات، ونعرض ذلك فيما يلي:

(1) في العراق القديم (بلاد ما بين النهرين):

منذ عصور ما قبل التاريخ، كان أهل تلك المناطق واعين بالقوى الروحية، وأهميتها وكانت الشرائع مكتوبة وملزمة للجميع، وكانت ترسم علاقة العبد بالرب.

الصلاة في عقيدة أهل سומר:

كان يتم توجيه صلواتهم إلى إله بعينه، يتلون التراتيل التي تمجده، وتنتهي (بتسبيحة) لمطية للشكر، هي المزامير السومرية، والأكادية. وكانت المسؤولية الفردية ضرورة في الدين العراقي القديم، فيقال في تلك الصلوات:

«أعبد إلهك كل يوم، وقدم له القرابين والصلوات، التي تتم على أكمل وجه مع تقديم البخور، قدم قربانك طاعاً لإلهك، لأن ذلك يتناسب مع الآلهة، قدم له

إشتركت مع ثقافات أخرى كالصين وإيران والعالم الإسلامي، ونذكر منها التالي:

### 1. الديانة الهندوسية

اشتقت كلمة هندوسية من الاسم (هندو)، وهو اسم فارسي لوصف القبائل التي تعيش خلف نهر السند، يُقترن عدد أتباع الهندوسية بأكثر من مليار شخص. وقد تأثرت بالعديد من العقائد الدينية عقب وصول جيوش الإسكندر إلى الهند، كالعقائد الفارسية والكلدانية والآرامية والمصرية واليونانية، كما تأثرت الهندوسية بالإسلام<sup>9</sup>.

كانت بداية تاريخ الهندوسية مُعتمدة على عبادة الهندوس للآلهة التي تُمثل الطبيعة المُحيطة بهم كالشمس والمطر، وبناءً على المعتقدات الهندوسية تُعد معظم الحيوانات مُقدسة، مثل الأفاعي والقردة والبقر<sup>10</sup>.

الصلاة في الهندوسية: تقام على فترتين خلال اليوم، فيصلي الهندوس من الفجر إلى شروق الشمس، ومن حلول الليل إلى طلوع النجوم في السماء، ويصلي كل شخص بشكل فردي، وتختلف الصلاة التي يؤديها الرجل عن الصلاة التي تؤديها المرأة، وتُطبق الصلاة في البيوت والمعابد<sup>11</sup>.

### 2. ديانة السيخ في الهند:

تربط ديانة السيخ بين الديانة الهندوسية والإسلام، ظهرت في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد دعوا الهندو إلى دين جديد فيه شيء من الإسلام والهندوسية رافعين شعار (لا هندوس ولا مسلمون) وذلك بغية الحصول على وطن مستقل، لهم كتاب يسمى نصوص المعلم.

الصلاة عند السيخ: صلاة السيخ تتشابه مع صلوات المسلمين، وهم يسجدون فور دخولهم أماكن العبادة حيث يلمسون بجبهتهم الأرض ثم يقنحون القريان، ويبدأون في صلواتهم، ومن معتقداتهم: تقديس العدد خمسة الذي له لديهم معنى صوفي، أصول الدين لديهم خمسة، وهذه الأصول هي:

1. ترك الشعر مرصلاً بدون قص من المهد إلى اللحد.



صلاة النساء في الديانة الهندوسية ويلاحظ جلوس النساء على مفرش أرضي يشبه المصلية.

الصلاة، والصوم، والحج، والزكاة، هي ديانة إدريس أبي المصريين الموحد. وقد بنيت الديانة الإدريسية على خمس أركان أساسها التوحيد، والصلاة، والصوم، والحج<sup>5</sup>.

الصلاة عند قدماء المصريين:

صلاة الديانة الإدريسية تشبه صلاة المسلمين في الوقوف ووضع الكف، والركوع والسجود، وكان تظهيرا الجبهة شرط من شروط الوضوء لإعدادها لعملية السجود<sup>6</sup>.

وتذكر دائرة المعارف الإسلامية أن تحديد مواعيد الصلاة عند قدماء المصريين، عرفوه طبقاً لتقسيمهم للزمن، وكان إدريس أول من نظرت في علم النجوم وحساب السنين والأيام<sup>7</sup>.

وصلاة المصريين ثلاث في اليوم، وهي: الفجر والظهر والعشاء، وتقام جماعية في كل المعابد في نفس التوقيت.

(3) في الهند:

تعددت الديانات في الهند لتصل الأديان الرسمية للدولة الهندية إلى (24) ديانة، منها الديانات التي

ويطلق عليه أيضاً لقب (سكاموني) ومعناه (المعتكف). وقد تشكلت عبر امتداد كثير من القرون، من القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى الآن.

الصلاة في البوذية : البوذيون يصلون في المعابد جلوساً، وهي صلاة جماعية، ويكون للجلوس والسجود فيها مساحة من الوقت للعبادة.

### الصلاة في الأديان السماوية

الأديان السماوية هي أديان سيدنا إبراهيم عليه السلام وذريته، وهي الأديان اليهودية والمسيحية والإسلام، والتي خرجت جذورها من الجزيرة العربية وأرض الكنعانيين، ويطلق عليها أيضاً الأديان السامية، نسبة لسام ابن نوح عليه السلام. انتشرت الأديان السماوية في العالم كله. وسنتناول في إختصار ملمح لشكل الصلاة في الديانات الثلاث لنعرف مساحة السجود فيها.

#### (1) الصلاة في اليهودية :

لليهود ثلاث صلوات في اليوم: صلاة الصبح والعصر والمساء، وعلى رجل الدين اليهودي (الحاخام) أن يصف قدميه ولا يفرقهما. ومن أدب الصلاة أن يخفض المصلي طرفه إلى الأرض. وبعض اليهود يغطون رؤوسهم أثناء الصلاة من باب التقليد والعادة وليس من باب الواجب الديني، وفي بعض الحالات، كانت الصلاة لا تصح بدون غسل، وبعض اليهود يسجدون بعد الصلاة بالكامل وبخاصة يهود التلمود، وهناك فرش نسجي للكنس اليهودي.

#### (2) الصلاة في الدين المسيحي :

يقيم المسيحي صلاته بشكل فردي أو جماعي، وتكون الصلاة الفردية في بيت المصلي أو سيارته، أو عمله أو في أي مكان آخر، يردد المصلي نفس الكلمات كل مرة. ويمكن لكل كنيسة أن تحدّد موعداً أو وقتاً معيناً يلتقي فيه المؤمنون للصلاة في الكنيسة، كما يمكن لأي مؤمن أو مجموعة مؤمنين أن يصلوا في أي وقت يحدّدونه<sup>15</sup>.

2. لبس الرجل سواراً حديدياً في معصمه بقصد التذلل والافتداء بال دراويش.

3. لبس الرجل منهم سروال قصير تحت سرواله رمزاً للعفة.

4. وضع الرجل مشطاً صغيراً في شعر رأسه وذلك لتمشيطة وتهذيبه.

5. أن يتمنطق بحربة صغيرة أو خنجر<sup>12</sup>.

#### (4) في إيران:

ظهرت الديانة الزرداشتية بإيران في القرن السادس ق.م، وهو لأسم بطل قومي في إيران.

الصلاة في الزرداشتية: الصلوات لديهم خمس، وهي فرض يؤدي كل يوم كالتالي:

- صلاة الصبح (كاه هاون)

صلاة الظهر (كاه رقون)

صلاة العصر (كاه إزيرن)

صلاة الليل (كاه عيوه سرتيرد)

صلاة الفجر (كاه إشهون)

وكانت هناك صلوات خاصة أخرى<sup>13</sup>.

#### (5) في اليابان:

ديانة (الإله شنتو) ويدين بها أغلب اليابانيين.

صلاة ديانة شنتو: تقام أمام هيكل منزلي (كامي داننا) (وتعني الإله على الرف)، حيث تقدم له القرابين كل صباح ومساءً لألواح الهيكل وألواح الأسلاف في أن معاً. ولا بد للمتعبد الورع أن ينحني بعد مراسم الوضوء أمام الهيكل ويصفق بيديه مرتين، ثم ينحني مرة أخرى في صمت لمدة دقيقة<sup>14</sup>.

#### (6) في الصين:

البوذية ديانة الصين التي يعتنقها أغلب سكانها، وهي ديانة مشتركة بين سكان الشرق الأقصى ويتعدى معتنقوها خمس سكان العالم، وقد ظهرت في الهند في القرن الخامس قبل الميلاد. وقد أسسها (سدهارتا حوتاما) الملقب (ببودا)، وكلمة بودا تعني (العالم)

الشكر، صلاة التراويح، صلاة الضحى، بالإضافة  
لخمس صلوات الأساسية، وهي صلاة (الفجر،  
الظهر، العصر، المغرب، العشاء)<sup>16</sup>.

### أشهر مصليات التاريخ القديم:

1. حصيرة صلاة النبي إدريس:

وهي من الآثار التي اكتشفت في مدينة إدفو بصعيد  
مصر، حيث تم الكشف عن فراش النبي إدريس  
(حورس بن أوزوريس) الذي كان يصلي عليه، وكان  
مصنوعاً من الحصى، ومكتوباً عليه: (السعيد من نظر  
في مرآة صلاته وعبادته)<sup>17</sup>.

2. حُمرّة سيدنا محمد ﷺ:

الحُمرّة: منتج من السعف بحجم الرأس، يعتمد  
المصلي على وضع وجهه عليه وقت السجود، وقد كانت  
حُمرّة سيدنا محمد أشهر مصليّة ذكرتها الأحاديث  
النبوية الشريفة ومنها الأحاديث التالية:

عَنْ مَيْمُونَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا قَالَتْ: كَانَ رَسُولُ اللَّهِ  
صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يُصَلِّي عَلَى الْحُمْرَةِ، وَعَنْ ابْنِ  
عَبَّاسٍ قَالَ: جَاءَتْ قَارَةٌ فَأَخَذَتْ تَجَرُّ الْقَبِيلَةَ فَجَاءَتْ  
بِهَا فَأَلْقَتْهَا بَيْنَ يَدَيَّ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ  
عَلَى الْحُمْرَةِ الَّتِي كَانَ قَاعِدًا عَلَيْهَا فَأَخْرَقَتْ مِنْهَا مِثْلَ  
مَوْضِعِ الذَّرْهِمِ. (الحيث صححه الألباني في صحيح أبي  
داود) (1 هجرية)<sup>18</sup>.

في تحريم الصلاة على سجادة الصلاة عند بعض  
علماء المسلمين:

الصلاة على السجادة جائز من حيث الأصل. لكن  
روى البخاري ومسلم، أن منعاً جاء من الصلاة على  
سجادة للحالات التالية:

- إن كان ملوناً وذات رسوم ونقوش.
- وضع سجادة دون الناس وهو يدل على كبر أو وسوسة.
- المنع من تخصيص الصلاة على السجاد دون غيرها  
من الأشياء.
- من البساط - الصلاة على الأرض للمبالغة في  
التواضع وكراهة الصلاة على غيرها.



فيرينا قديسة الصعيد التي استقرت بجبال سويسرا إبان عهد الرومان  
تقف على مصليّة

هنا نجد أن السجود لا يوجد له مساحة ضمن  
الصلاة المسيحية، وهو ما يعني عدم وجود ضرورة  
وظيفية لسجادة يقتنيها المسيحي باستثناء بعض رجال  
الدين، والقديسين وليس كل الطوائف أيضاً.

### (3) الصلاة في الدين الإسلامي:

تفرض العقيدة الدينية الإسلامية صلوات عديدة،  
والتي تلزم المسلم بخمس صلوات يومياً، بالإضافة  
إلى صلوات عديدة. والصلاة في اللغة أصلها الدعاء،  
والصلاة في الشريعة الإسلامية هي الأفعال المعلومة  
الواجبة في الكتاب والسنة والإجماع، وهي بحسب  
المؤدي لها أقسام وردت جميعها بالقرآن الكريم، وتتعدد  
صلاة المسلمين فهي:

- صلاة الجمعة، صلاة العيدين، صلاة الكسوف،
- صلاة الإستسقاء، صلاة الجنازة، صلاة التوافل،
- صلاة التهجد، صلاة الوتر، صلاة الحاجة، صلاة
- الاستخارة، صلاة التسابيح، صلاة التوبة، صلاة





كتاب الأرسىكا الصادر عن منظمة التعاون الإسلامي



كتاب القاهرة الصادر عام 1953 وهو كتّيب رائد عن سجادة الصلاة

بالمصليات الحريرية الفخمة، بينما تنتشر المصليّة الصوف في دول شمال إفريقيا. ويعتمد مسلمو المهجر على المنتج التركي لتمييزه وانتشاره، ويليه المنتج الباكستاني ثم الصيني.  
(2) خامات المصليّة:

تتركز خامات المصليّة أو سجادة الصلاة في المنسوجات التي لا تسبب أي احتكاك يؤذي الجبهة وجسد المصلي الذي يعتمد عليها في سجودها، لذا كانت المصليّة لفترة كبيرة من الحصر (سيقان الغاب، سعف النخيل)، وما لبثت أن تطورت لتستقر على نسيج القباطي المصري (المسطح)، سواء من الكتان أو الصوف، ثم ظهر السجاد القوقازي القادم من آسيا الصغرى، فالسجاد المصنوع من الحرير الهندي أو الصيني، كما تميز المصنوع من الصوف التركي أو العجمي الإيراني، وبعدها دخلت في مراحل فاخرة تأثرت بطبقة مستخدميها، لتنتهي لسجادة العوام الأكثر انتشاراً (سجاد الصلاة الصناعية).

### خامات المصليّة طبيعيّة:

تعتمد المصليّة على الخامات التالية:

- المصليّة النباتيّة: وهي من سيقان النباتات (بوص، سعف النخيل، وغيرها)، حيث تحفف وتلّسج بنسيج سادة (1/1)، وترسم بها تشكيلات عديدة وأشهرها حصيرة إدريس، حُفْرة سيدنا محمد، مصليّة الخليفة المهدي بقصره في الخرطوم.

- وللمصلي أن يصلي على ما شاء من الفرش أو الأرض إذا كان طاهراً مباحاً.

أهم الكتب العربيّة في فن سجاجة الصلاة:

أولاً: كتاب المتحف الإسلامي بالقاهرة (1953):

وهو لسجاجة عثمانية وإيرانية ومصرية مقتناة بمتحف الفن الإسلامي بباب الخلق.

ثانياً: كتاب مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإسطنبول بالتعاون مع مركز الكويت للفنون الإسلامية ووزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بدولة الكويت (2014):

وهو بعنوان (سجادة الصلاة - رحلة مع سجادة الصلاة عبر التاريخ)، حيث استعرض منتجات المصليّة اليدوية في أغلب الدول الإسلامية من آسيا الصغرى حتى المغرب العربي، وتعرض للطرز والمبدعين الأشهر في إنتاج هذا المنتج المرتبط بالشعائر الإسلامية.

### إنتاج المصليّة:

(1) تأثير البيئة على تصنيع المصليّة وخامتها:

تتأثر المصليّة بالبيئة المصنوعة فيها، ففي الأماكن التي يتزايد فيها الأثرية والطمية كالمناطق الزراعية يفضل المصليّة النباتيّة، بينما في المنازل الحديثة انتشرت المصليّة الصناعيّة، وهي تقليد الصوف والحرير، وقد ارتبط المجتمع الخليجي الثري

المغربية وتنتشر في شمال إفريقيا، وهي من خامات الصوف، والتي ارتبطت تاريخياً بمعرفة المسلمين بمصر ونسجها.

سجادة الصلاة (الحريرو أو الصوف) : وهي التي عرفت في آسيا الصغرى، وارتبطت بالعقدة النسجية، واشتهرت بها إيران، والقوقاز، وتركيا، ومصر.

### (3) تقنية السجاد:

السجاد نسج يعتمد على العقدة في تنفيذه، وهو مرتفع وليس سطحي، وقد إعتد في منطقة الشرق الأوسط ووسط آسيا والقوقاز وشمال إفريقيا على نوعين من العقد هما:

«العقدة الفارسية» - Senneh السنه (يلف خيط النير لفة كاملة على أحد خيوط السداة ويمرر بلا عقد تحت خيط السداة التالية)

«العقدة التركية» - الغورديز Ghiordes. (يلف خيط الزنير لفتين كاملتين تحت خيطي السداة المتجاورين)<sup>20</sup>.

## التحليل التشكيلي للمصلية :

### (1) عناصر سجادة الصلاة التشكيلية:

تميزت المعالجة النسجية للمصلية بتخطيط عدة أوضاع لمحيط المساحة المستطيلة، وهي غالباً معالجة هندسية، أو نباتية، وتتداخل الألوان لكن الأرضية غالباً للون واحد تسيطر على أرضية المصلية.

تتميز المصلية بالتجريد الذي يعتمد على القطاع الذهبي، وهي في داخلها مساحة، هي فعلياً مركز للعمل النسجي يتركز فيه بطل العمل التشكيلي وغالباً حاول المصمم وضع تركيز المصلي في بؤرة بطلها من الرمز الإسلامية للأشكال التالية: المحراب، المشكاة، المنذنة، القبة، أو بوابة معمارية وغيرها.

- المصلية الصوف: وهي من صوف الغنم وتنتشر في العالم الإسلامي لتوفر الصوف وحرفييه، وأشهرها مصليات الزريبات (النسيج المرسم) في مصر والمغرب العربي، وسجاجيد الصلاة في مصر وتركيا وآسيا الصغرى وإيران.

- المصلية الحرير: وهي مصلية الأثرياء والتي انتشرت بعد دخول الإسلام للصين، عرفت القصور الملكية، وتنفذ بالعقدة (السجاد)، ويوجد منها العديد في المتاحف العربية والإسلامية. وأشهرها الموجود في القاهرة بالمتحف الإسلامي بباب الخلق، والمتحف الإسلامي بإسطنبول.

- المصلية الجلد: وهي موجودة في بعض المتاحف، ولكنها قليلة الآن، شاهدها الكاتبة في السودان من جلد الجاموس البري، وتعتمد على جلود الإبل والحيوانات ولم تنتشر لغلو ثمنها، ولكنها ارتبطت بظروف البدو الرحل الذين يتحركون للترحال من بادية لأخرى وتتسم بخفة الوزن والتحمل.

### خامات صناعية:

لقد كان للصناعة دور كبير في انتشار أشكال وطرز المصلية التقليدية، وتنوع الرسوم والمقاسات الخاص بها، وهو ما أتى على حساب الخامات، فالصوف الصناعي هو الخامات التي باتت في كل بيت من رخص ثمنها وسهولة تداولها، وهو ما جعل التفوق الآلي يزيح التقليدي في تجهيز المصلية لتحل المصلية المرتبطة ببواقي الأصواف الصناعية محل المصلية المنتجة من الخامات الطبيعية.

ومن هنا ترى الكاتبة أن الخامات تطورت كالتالي في تجهيز مصلية الصلاة عند المسلمين:

- مصلية الخمرة (من السعف): حصير صغير بحجم سجدة الوجه ينسج من سعف النخل.

- مصلية الحصيرة (من السعف): بحجم سجدة جسم المصلي سميت حصيرة سواء اتخذت من السعف أو أي نبات آخر.

- مصلية الزربية (النسيج المرسم - الجويلان) : وهي المصرية، والمنفذة بطريقة القباطي، أو

أو عكسي أو متبادل أو متساقط أو على هيئة متوالية. ويكون التصميم أفقياً أو رأسياً أو دائرياً أو منحنياً أو مائلاً أو منثوراً (حول مركز أو منثور عشوائياً). وعندما يعتمد التشكيل في الكليم على الشكل الهندسي فإنه يعتمد على العد الفردي أو على المتوالية العددية مثال:

العدد الفردي 1، 3، 5، 7، 9.

المتوالية العددية 2، 4، 16، 32، 64 وهكذا ..

وهو ما يجعل فن النسيج واحداً من أعقد الحرف اليدوية، إذ يستلزم حرفياً ما هو رادي عقلية رياضية تستطيع إيجاد حلول في حال طلب مساحة بعينها على تصميم بعينه. وأحد الأساليب التي تتفهم فيها أي نوع من الفن هو عن طريق تدريب ذكائنا. عن هذا التمهيد الذهني لرى الأشكال والفراغات والخطوط وغيرها، وكأنها تتصل اتصالاً حسياً بعضها ببعض، ولأهمية الإدراك هي استجابة أخرى ولو أن تحويلها إلى لغة الحياة اليومية ليس أمراً سهلاً، فهي مع ذلك أمر طبيعي، ففي الوقت الذي نستطيع فيه تحليل بعض الأشياء في حدود علاقات هندسية قائمة بين أجزائها، فإنه يجب أساساً إدراك الأجزاء الأخرى عن طريق الفطرة. أي استيعاب عناصر تصميماتها لا شعورياً، ولهذا لنفعل اتجاه عمل فني، قد تكون تأثيراً مستمتعاً به<sup>25</sup>.

أسس تشكيل المصلية:

يعتمد التشكيل على الخامة وعلى إمكانياتها، فالشكل هو علاقة بين الكتلة والفراغ المحيط بها، وهذه الكتلة لها ملامح يدرکها البصر ويدرك أبعادها، ويكتشف جمالياتها، كما تحسها الأيدي التي تقوم بالتشكيل في خامة لها ملامس، فالشكل يحمل ملامس، لتصبح ملامحه وسماته الخاصة مرآة له. والذي يفرض الشكل هو معطياته سواء من خلال إمكانيات الخامة ومستوى معالجتها، أو وظيفة الشكل التي صنع من أجلها.

على هذا فأسس التشكيل في هذا المنتج اليدوي تتحدد في<sup>26</sup>:

1. التوازن.



يعتمد الصحراوي الإفريقي على المصلية المصنوعة من سيقان وفروع النباتات الجافة.

(2) السمات التشكيلية للعنصر في الفن الإسلامي:

استفاد الفن الإسلامي من العلاقات الجمالية المحيطة به ووضع قوانين تواصل معها تجدها في:

1. التجريد: اعتمد على التجريد الهندسي، وتناول الفنان المسلم للصياغات الموجودة خلف الأشكال.

2. التحوير والابتكار: حيث فضل الخيال البعيد عن المحاكاة، وهو ما أعطى هذا الفن ثراء وتنوعاً أرى المنتجات العملية في كافة الفنون.

3. البساطة والتراكيب والليوننة: حيث ابتعد عن التجسيم ليبحث في العمق الوجداني المجرد.

4. التماثل والتكرار: حيث اعتمدت الصياغات التصميمية في الفن الإسلامي على التماثل والتناظر والتبادل والتكرار والتنوع<sup>23</sup>.

(3) أسس تصميم المصلية<sup>24</sup>:

يعتمد تصميم المصلية على المستطيل، وهي تحتوي على تصميم بنائه من التكرار حيث يكون التكرار عادي

وهو ما سنوضح بعضه في ترتيب يرجع لأهمية كل مركز، وسواء كان المنتج لسيج مرسوم، أو سجادة منفذة بالعقدة فهي منتجة بهدف الصلاة، وتلك المناطق هي:

(1) سجادة الصلاة الإيراني «السجادة العجمي»:

السجاد العجمي هو الأعلى سعراً على الإطلاق في العالم، وذلك لعدد عقده المرتفعة في المساحة التي تقاس بالقدم المربع، ويطلق عليها الحرفيون تكعيب للمساحة وسعر السجادة بعدد العقد في كل 7 سنتمترات، وتما لأطره متاحف العالم، وهو من الحرير أو الصوف، حسب القيمة والنوع والتمن، ومن أشهر مناطق صنع السجاد بإيران مدن تبريز وكاشان وأصفهان<sup>27</sup>.

لكن تظل تبريز هي الأشهر على الإطلاق، ومن الرسوم والزخارف يتم تحديد المنطقة المصنوع منها السجادة الإيرانية، ويتميز سجادة صلاة (تبريز) باحتوائه على آيات قرآنية مكتوبة بخط النسخ والخط الكوفي والتعليق في أرضية السجاد وفي المناطق التي تحيط بها.

وتحتوي سجادة الصلاة على خطوط معدنية منسوجة بطريقة الديباج ويلاحظ أن الزخارف النباتية في ساحة السجادة موضوعة بشكل معين على هيئة محراب.

وتعتبر معرفة اسم أو مركز إنتاج السجاد الإيراني من أعقد الأمور وأصعبها، وذلك لكثرة وتعدد مراكز الإنتاج وتشعبها، ومن ثم فقد اختلف علماء الآثار في تصنيفه حسب مراكز إنتاجه ومنهم من اتخذ الزخارف أساساً للتصنيف<sup>28</sup>.

**سجاد الصلاة بالعقدة الإيرانية في العصر المملوكي بالقاهرة:**

أشار المقرئ (766-845هـ / 1365-1441م) في «الخطط» خلال سرده محتويات خزانة الخليفة الفاطمي المستنصر إلى الكثير من الأكسية والسجاد والأنخاخ والبسط، منوهاً بالخصوص بالإنتاج الإيراني الذي يصفه بـ «الخسرواليات». ويجوز الاستنتاج هنا أنه على الرغم من وجود صناعة منسوجات وبسط وحرير محلية ناشطة في مصر، فإن السجاد الفاخر كان يأتي من إيران جنوباً



نموذج من زربية مغاربية للصلاة (للسجادة أعمال الصغيري) ويظهر التأثير الواضح بالمحاريب، ومداخل المساجد<sup>29</sup>

2. الإيقاع.

3. الاختلاف.

4. التنوع.

5. الفراغ وعلاقته بالكتلة.

6. الشكل والأرضية والخلفية.

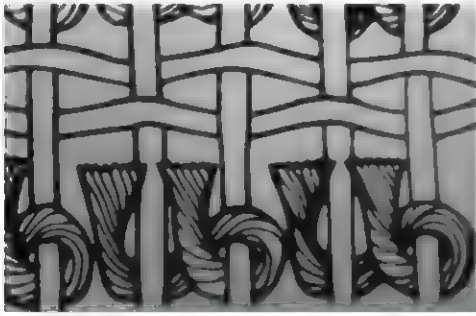
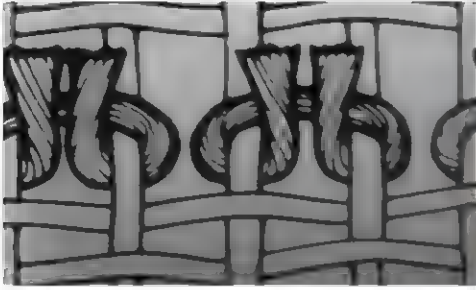
كل تلك الأسس تشارك في تشكيل مساحة المصلية المستطيلة، والتي تعتمد على التوازن في خطوطها، في إيقاع واختلاف، وتنوع، داخلها كتلة يتخللها فراغ من خلال الرموز التي يتم توظيفها في تصميم المصلية، ليؤكد على الشكل بأرضية تمنح التصميم خصوصيته.

#### خامساً: مراكز إنتاج المصلية

##### «المصنوعة بالعقدة: السجاد»

تتركز مناطق إنتاج المصلية (المصنوعة بالعقدة: السجاد) في قارة آسيا سواء في الهند أو الصين، أو تركيا أو إيران، وفي إفريقيا في مصر والمغرب، وتونس، والجزائر.





عقدة السجاد النسيجية كما صورت في واحد من المراجع التركية الهامة<sup>22</sup>



حرفيين النسيج أثناء شراخ الخيوط المغزولة في قرية في الجنوب التركي<sup>21</sup>

وسجاجيد الجورديز من أهم أنواع السجاجيد التي حفلت بها متاحف العالم. وقد استُمد اسم العقدة التركية المعروفة بعقدة جورديز من مدينة «جورديز» التركية. وتتميز هذه العقدة بمتانتها، فيقال إنها كانت وليدة الأسطورة التي تحكي أن أحد كهنة الإغريق قد بشر بأن ملكاً سيأتيهم في عربة وأنه سوف ينشر السلام في بلادهم وظهر الفلاح «جورديوس» في هذا الوقت فنودي به ملكاً عليهم، ثم انتشرت نبوءة أخرى تروي أن من ينجح في فك العقدة التي تربط العربة بعريشها سيصبح حاكماً على آسيا كلها، وكان الحظ من نصيب «الإسكندر الأكبر» الذي قطع العقدة بضربة من سيفه<sup>30</sup>.

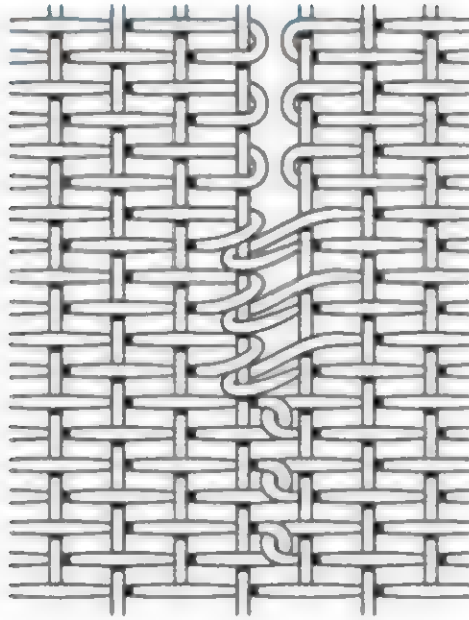
### (3) سجادة الصلاة الهندية:

يذكر د. أحمد الصاوي أن متحف (المهراجا ساواي- مان سينغ الثاني) في منطقة جانبور من أهم المتاحف التي تقطن سجاجيد تعكس الطابع الفني لعهد جهانكير، حيث توجد سجاجيد من إنتاج لاهور وقد صنعت خصيصاً في مناسج ميرزا راجا جاي سينغ. وسجاجيد الصلاة الهندية ذات محاريب، ولكن تعتمد على الزخارف النباتية، وتكتسب السجاجيد المصنوعة

إلى جنب مع ذلك المستورد من تركيا. ومع اعتبار أنه لم يكن في مصر الفاطمية في تلك الحقبة صناعة سجاد موازية لمستوى السجاد الإيراني يجوز الاستنتاج أيضاً أن التأثير بالسجاد الإيراني كان وراء استخدام العقدة الفارسية في سجاد القاهرة المملوكي لاحقاً. والحقيقة أن صناعة السجاد في إيران بالذات انتعشت وبلغت الأوج في العهد الصفوي.

### (2) سجادة الصلاة التركية:

أشهرها ما صنع في العصر العثماني فيمكن لنا تقسيم الأبسطة لمجموعتين إحداهما مجموعة صنعت في المصانع المخصصة لاحتياجات العصر، والثانية من عمل أهل الريف الذين لم يعتمد إنتاجهم على الأساليب الصناعية الدقيقة، وقد استمر الأسلوب السلجوقي بتأثيره المعروف بأشكاله الهندسية، مختلطاً مع أسلوب آسيا الصغرى في نسيج الأبسطة اليدوية ذات الرسوم الحيوانية من القرنين الرابع عشر، والخامس عشر، ويظهر هذا النمط في الأبسطة التي صنعها أهل الريف الأتراك منذ القرن السادس عشر حتى التاسع عشر<sup>29</sup>.



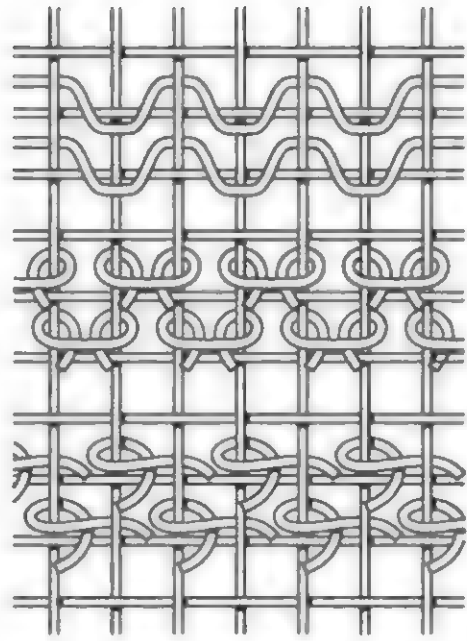
نسيج البسط والزرابي

عندما زار الحرم الابراهيمي في مدينة الجليل بفلسطين عن ان «ارض هذا المشهد وجدرانه مزينة بالسجاجيد القيمة والحصر المغربية التي تفوق الديباج حسناً، وقد رايت هناك حصيرة صلاة، قيل أرسلها أمير الجيوش وهو تابع لسلطان مصر. وقد اشترت من مصر بثلاثين ديناراً من الذهب المغربي، ولو كانت من الديباج الرومي لما بلغت هذا الثمن. ولم أرمثلها في مكان قط»<sup>34</sup>.

#### معارض للمصلية المصرية:

لم يقيم سوى معرض واحد للمصلية وكان في القاهرة عام (2010)، أقامته كاتبة السطور عقب مناقشة رسالة الدكتوراه الخاصة بالكليم الأسيوطي، حيث عرضت للنماذج اليدوية المندثرة للمصلية البلدي المنتجة من النسيج المرسم المنفذ بطريقة القباطي في صعيد مصر.

وللمصلية المصرية ملامح تاريخية أثرت في تاريخ النسيج الإسلامي كله، وهي حتى الآن تمتلك المختلف من هذا الإنتاج المتميز فماذا عن هذه المصيلة ٩٩



نسيج سجاد أو مخمل

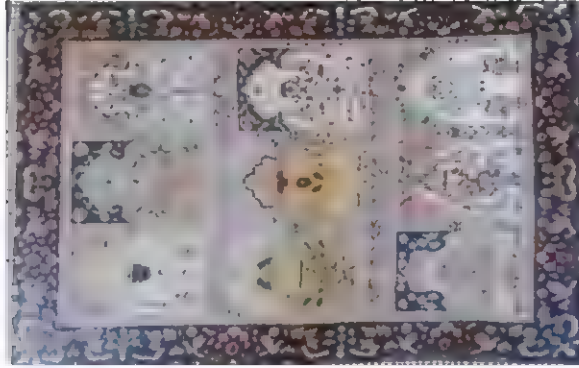
في كشمير بشمال شبه القارة الهندية سمعة فنية رفيعة بفضل استخدامها لصوف الباشمينه، وهي التسمية التي تطلق على أصواف الماعز الجبلي في مناطق جبال الهيمالايا، فضلاً عن أنواع أخرى مخملية تصنع من الحرير ومن القطن<sup>31</sup>.

#### (4) سجادة الصلاة المصرية:

هي الأشهر والأقدم، وهي التي ارتبطت بدخول العرب للقارة الإفريقية، وتتميز بأن منها الراقي الغالي الثمن، والرخيص المنتشر بين العوام، والصحراوي الجاف المنتج من سعف النخيل، والريفي الخشن من الصوف، وقد اقترن بالقاهرة ونبلاء وتجار الأقاليم.

- سجادة الحصر المصرية أغلى من سجادة الحرير الرومية:

أورد ابن خلدون والمسعودي وياقوت الحموي والجاحظ وغيرهم معلومات قيمة عن هذه الصناعة وأماكن ازدهارها. ومما ذكره ياقوت الحموي (1178 - 1229م/ 574 - 626 هـ) في «معجم البلدان»، مثلاً، كتب ناصر خسرو في كتابه «سفرنامه» - بين 437 هـ/ 1045 م و 444 هـ/ 1052 م.



سجادة صلاة مصرية طراز (قبة المسجد) من الحرير، مقاس (90×115 سم)، ويظهر تقسيم السطح لإطار تغطيه الزخارف النباتية، وتوسع مستطيلات كل منهما مساحة مغلقة لتصميم يجمع بين تجانس الألوان، والزخرف. سجادة صلاة مصرية من الحرير (النساج مصطفى أبوسعدة)<sup>28</sup>.



سجادة صلاة مصرية طراز (قبة المسجد) من الحرير، مقاس (100×165 سم) تم اعتماد الفنان فيها على عين الطائر، وهنا يظهر دقة الزخارف النباتية، والتأثير بالعمارة الإسلامية<sup>29</sup>.

### المواسم الرئيسية في تسويق المصلية:

تعتمد مصلية الصلاة على المواسم التالية في تسويقها:

#### (1) موسم الحج:

ويكون في شهر ذي الحجة، وهو يقترن بزيارة مليون مسلم ويزيد المدينة مكة والمدينة، وهو ما يعني حاجة الحجاج لإقتناء المصلية أثناء أداء الفريضة، وعودتهم لذويهم بهدايا تذكارية عن تلك الأماكن المقدسة، أهمها المصلية.

#### (2) موسم العمرة وزيارة مكة والمدينة المنورة:

وهي متاحة طوال العام يجلب الزوار فيها الهدايا الرمزية على رأسها سجادة الصلاة.

#### (3) شهر رمضان:

حيث ترتبط بالعبادة وصلاة التراويح، وهو ما جعل للمصلية وظيفة رئيسية فيه، كما أن هناك حديث عن الرسول ﷺ يعتبر عمرة رمضان مساوية للحج، مما جعل زوار الحرم تفوق أعدادهم الحجاج في العشر الأواخر منه.

#### أسواق المصلية

تختلف الأسواق الخاصة بالمصلية حسب الظروف السياسية والإقتصادية، فحين كان العراق مصدر



مصلية من معرض القاهرة 2010، من قباطي أسيوط بصعيد مصر (الجويلان)

مساحتها (120 سم × 60 سم)، الخامة (السدا: قطن، اللحمة:

صوف)، الوزن: 5 رطل

اللون: أحمر، أخضر، أزرق، برتقالي، أبيض، منتج عام 2008 م

### تسويق المصلية:

#### العوامل المؤثرة على إنتاج مصلية الصلاة

إن الوظيفية النفعية أو الجمالية أو الإثنين معاً هي هدف المنتج التشكيلي،

تأثر إنتاج المصلية بمدى توفر الخامات البيئية التي تصنع منها، مدى تناسب سعرها مع سعر الخامة وأجر الحرفي، كما تأثر تسويقها بالعوامل الإقتصادية والسياسية دور نتيجة ظروف العولمة والاتفاقات التجارية بين الدول.



سجادة صلاة إيراني (عجمي) ويظهر فيها التميز بالزخارف والتداخل اللوني والتفاصيل النسجية المعقدة.

بظروف الحرب، ولم يبق من إنتاجها سوى الموجود في متاحف العالم.

### توصية

ترى الكاتبة أهمية في عقد ملتقى لمنتجي ومصممي المنسوجات في المنطقة العربية، والتي تنتج المصليّة كمنتج تطبيقي، والعمل على ترويج المصليّة العربية في وطنها العربي المستهلك الرئيسي لها، بهدف تنميتها وسد الاحتياج المحلي منها، والاستفادة من الإرث الكبير الذي يملكه المتاحف من الموروث التقليدي للمرسّيات الشرقية، وفنون السجاد الإسلامي.

ومن الهام تسويق المصليّة في إطار حماية حقوق الملكية الفكرية، والتي لو طبقت على كل السجاجيد الواردة من الصين، لظهرت ملكية تركيا وإيران ومصر والهند لأغلب التصميمات الإبداعية التي ملأت بيوت المسلمين خاصة والنحل والأديان الأخرى عامة، والتي تستعين في إنتاجها بالتصميمات النسجية التقليدية التي تملكها متاحف.

### الخلاصة

إن (المصليّة) تراث إنساني، حيث يرتبط السجود بالصلاة في العديد من الأديان، لنجد توحيد فلسفة السجود لله فوق سطح نسجي مع الطبيعة البشرية، والفطرة المستسلمة للغيب والكون وجلاله العظيم، وإله من الأهمية رؤية المنتج النسجي (المصليّة) من منظر كوني متكامل بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

الأموال كان الذوق والمنتج يتجه إليه، وحين كانت القاهرة مركز الشرق العربي، كان السوق يعتمد عليه سواء كمنتج أو كمستهلك، وحين اتجهت الأموال للخليج العربي ودوله وظهر مجتمع النفط التفت الأسواق لتتناسب المستهلك الخليجي والعمالة التي تعمل به، لكن تظل مصليّة الصلاة الخاصة بالمسلمين سواء المنتجة من الخامات الطبيعي أو الصناعية تعتمد على طرز سجادة الصلاة التركي، أو المصري، أو الإيراني.

فلكل منهم مميزات، فقد كانت السجادة المصرية أرقهم، تتبعها التركي بألوانها الرائعة، فالإيراني التي تفوق الكل في الفخامة ودقة الصنعة.

ويشهد تاريخ السجادة في المتحف الإسلامي على هذا، وفيما يلي ملامح السوق التي تتعامل مع المصليّة أو سجادة الصلاة في العالم الإسلامي.

- أسواق الخليج العربي: وهو مستهلك لا ينتج (وتعتمد على منتج مصدره جنوب شرق آسيا أو تركيا)
- السوق التركي: وهو ينتج المصليّة، ولا يستورد سوى المصليّة الصيني.
- السوق المصري: وهو ينتج المصليّة ويستوردها من الصين، جنوب شرق آسيا.
- أسواق المغرب العربي: وهو ينتج المصليّة ويستوردها من الصين، جنوب شرق آسيا.
- أسواق دول جنوب شرق آسيا: وهي دول أندونيسيا وباكستان وماليزيا، وتعتمد على إنتاجها المحلي.
- السوق الأفريقي: وتعتمد على المنتج المستورد من الهند ودول جنوب شرق آسيا، وأهم الدول الإسلامية في القارة: نيجيريا والسنغال وغيرها.
- أوروبا ودول المهجر: تعتمد على المصليّة التركي والهندي والصيني.
- السوق العراقي: بعد ظروف الحرب تحكم سوق المصليّة التركي في المنتجات التي تورد لها للعراق.
- السوق السوري: كانت سوريا من المناطق التي تنتج سجاجيد الصلاة، لكن انتهى كل ذلك



أ.نشاد علي الوافي - الهند

## «أونام» مهرجان شعبي وعلماني في ولاية كيرالا يحتفل به الناس معاً تذكراً لثبوت الخير وتحقيق الخصوبة ولزهوق البواطل والأكاذيب

ترعرعت ولا تزال تترعرع في أرض حضارة السند وهاريا ثقافات متنوعة وأديان متعددة ولغات مختلفة وتميزت ولاياتها بتراث عريق وفنون جميلة وعادات فريدة ومهرجانات رائعة مستقلة بها. ومن أروع مناظر هندية أن تحتفل المهرجانات والأعياد الخاصة بالهنداكة والمسلمين والسيخيين وغيرهم رغم اختلاف الأديان والثقافات فيشارك فيها جميع الناس ومن أهمها أونام (Onam) وهولي (Holi) ويونغال (Pongal) وعيد ميلاد النبي وعيد الأضحى وعيد الفطر وعيد ميلاد عيسى إلخ.

فأما أونام فهو واحد من المهرجانات القديمة بولاية كيرالا، يحل معظم الأوقات في شهر أغسطس أو سبتمبر حسب التقويم الميلادي وشهر چينغام (Chingam) حسب التقويم المالايالي. ولا يزال يحتفل به أهلها منذ قرون تذكراً لزيارة



ويانجامين الفرنسي والذي زار كيرالا عام 1159م عن احتفال هذا المهرجان في كتبهم.

## الأسطورية وراء احتفال أونام:

### (1) قصة ماهابالي ووامانا:

يوجد عدد عديد من الأساطير عن احتفال أونام ومن أهمها الأسطورية ذات العلاقة بمهابالي (Mahabali)، حفيد الملك الأشوري وعبيد الإله ويشنو فراهلادن. ويعنى بمهابالي «من ضحى نفسه ونفيسه». وقد أعجبت حكومة ماهابالي حتى «ديفان»<sup>4</sup> (Devan) حيث كان الناس يعيشون بالوحدة والنوام تحت رئاسته بلا خداع ولا كذب وكانوا في خصب وهدوء. فحسدوهم وطلبوا من الإله ماها ويشنو المساعدة فظهر في الأرض أمام ماهابالي في صورة «وامانان»<sup>5</sup> وتحوذ منه أن يعطيه ثلاثة أشبار من التراب. فأذن له أن يأخذ ذلك حيثما شاء، ولكن «وامانان» القزم كبير وكبر حتى صار صورة ضخمة وأخذ بخطوته الأولى الأرض كلها وفي الثانية عالم الجنة جميعه حتى لم يبق للثالثة شيئاً تحت ملك ماهابالي فأطرق له الملك رأسه فدسّه إلى أديم أرض يسمى «فاتالا» (patala). معناه في اللغة الإنجليزية (netherworld). فهذا الملك السخي استأذن من الإله ويشنو ليزور كل سنة مرة رعيته فأجيز له طلبه. يحتفل أونام على هذا الاعتقاد يوم زيارته الأرض تذكاراً له ولإمارته الجميلة.

### (2) أونام احتفال حصاد الزراعة:

يحتفل به جميع أهل كيرالا في كافة أنحاء العالم بسبب أنه احتفال حصاد الزراعة والتجارة. كانت ترسي السفن من الدول الأجنبية عبارة عن دول العرب حاملة بالثروات والأموال الطائلة في مرافق كيرالا لنقل الفلفل والزنجبيل وكركم وغيرها في هذا الموسم. ومن أجل ذلك اعترف هذا الموسم بموسم الذهب والشهر جينغام (Chingam) بجينغام الذهبي ومهرجان أونام بأونام الذهبي.

الملك مهابالي (Mahabali) ولاية كيرالا كل عام. واعتنت به حكومة كيرالا منذ عام 1960م ضمن المهرجانات الوطنية الشعبية نظراً لأهميته الاقتصادية والاجتماعية، وأعلنت الحكومة الكيرالية عطلة رسمية عامة للمؤسسات الحكومية وغير الحكومية لعشرة أيام متتالية بمناسبة حلوله.

## تاريخ احتفال أونام:

اشتقت كلمة «أونام» من لفظ «شراوانام» (Shravanam) في اللغة السانسكريتية بمعنى سبعة وعشرين نجماً. وفقاً للتقويم الهندوسي فهو شهر من الشهور التي كان الناس يعتكفون ويدرسون موسم المطر فيه أيام عصر سانغام ويعودون إلى الحياة العادية والتجارة يوم تزوونام (Thiruvonam). وعلى مر العصور صار هذا الاسم أوانام (avanam) ليكون بعد ذلك أونام. يرجع تاريخ هذا المهرجان السنوي إلى عهد كولاشيغارا بيروما<sup>2</sup> (Kulashekara Perumal) والذي اشتهرت أيامه بالعدل والمساواة والأمن والسلام. وكان يوجد هذا المهرجان في الأيام الغابرة في هيكل تيروفاتي<sup>3</sup> (Tirupathi Temple) قبل ألف سنة وهيكل شري كرشناماتا (Sri Krishna Matha) في أوتوفي (Udupi) والذي يقع في ولاية كرناتاكا (Karnataka) وهيكل شري موكانمكا (Mokambika) في قرية كولور بأوتوفي في ولاية كرناتاكا وهيل مهابليشور (Mahabaleshwar). ويشير المؤرخون إلى خلفية احتفال هذا المهرجان الأخرى في شهر جينغام وذلك أنه شهر ولد فيه ماويلي (Maveli) يوم تزوونام (thiruvonam) فترد الهدايا والثروة والذهب من أجله. يقول وليام لوغن صاحب كتاب «مالابار مأنوال» بدأ احتفال مهرجان أونام من 825م بيد باسكارا راوي وأرما (Baskara Ravi Varma) تذكاراً لمهابالي فيما يرى المؤرخ الشهير كرشنا فيشارادي (Krishna Pisharadi) أنه بدأ ما بين فترتي 620م و670م. وذكر البروني الذي زار ولاية كيرالا في القرن الحادي عشر والإديسي والذي زار كيرالا في 1154م

## (5) قصة شري بُوذا:

يقال إن مؤسس ديانة بُوذا أمير سيدارَهتا (Sidhartha) دخل إلى طريقة شَراوانا<sup>8</sup> يوم تروُونام من شهر شَراوانا بعدما أفاق من الغيبوبة التي صار إثرها إلهًا. ويعتقد أهل بُوذا أن شهر شَراوانا أيام للراحة والسرور والابتهاج والاحتفال. ويعتقدون أيضًا أنه رَحِب بُوذا من سلك مسلكه ودخل إلى طريقة شَراوانا مهتديًا لهم ملابس في اللون الأصفر. الإزار الأصفر والأزهار الصفراء التي تهتدي يوم أونام بين أعضاء الأسرة والأقارب يمثل فعله هذا. وقد قيل أيضًا أنه حاول البراهمنة استئصال جذور ديانة بُوذا من أرض ولاية كيرالا فاعتدوا عليهم وظلموهم فتعاكسه الألعاب يوم أونام مثل الصراع والمضاربة.

## أهمية أونام:

يهتمّ أونام في ولاية كيرالا الهندية من حيث أنه يعدّ فرصة نادرة يجتمع فيها جميع الناس رغم الأديان والألوان والقبائل والفروق. يمهدّ أونام السبل لتعزيز التضامن الاجتماعي ووحدة المجتمع ووثاقه. يتبادل فيها الناس من القرى والأهالي والمدن هدايا متنوعة تعبيرًا عن المحبة وتجديدًا للعلاقات وتوطيدًا للعلاقة القلبية الحميمة والصداقة الوثيقة. يعود أهل كيرالا الذين يعملون في البلدان الأجنبية إلى ولايتهم للمشاركة في هذا الاحتفال. تنشط في أيامه الأسواق وتعلن الشركات تخفيضات للسيارات وأدوات المنزل من الثلاجة والغسالة والأواني والتلفاز والمكيف والهواتف وإلخ لاجتذاب المشترين وتضيف ذلك كلها إلى اقتصادية الولاية. تنشر بجانب احتفال أونام مجلات محلية ملحقًا خاصًا فيما تُروّج القنوات برامج مختلفة ذات العلاقة بتاريخ وألعاب وأهمية أونام. ويخرج إلى الضوء السينما التجاري الجديد في هذا الموسم لأهم الأبطال. بالرغم من ذلك تتكوّن المجموعات للرجال والنساء خاصة وغير خاصة والكهول والأطفال ويولعون بالرغم من الطبقات والألوان والألسن بالألعاب المختلفة بعد الظهر من يوم تروُونام (Thiruvonam). وتنعقد أيضًا بمناسبة حلول أونام مظاهر فنية علنية ويشارك فيها الناس من جميع أنحاء العالم. وينشدون فيها أنشودة

الوثائق التاريخية الحاصلة عليها من عصر سنغام (Sangam Period) والتي أقرب بمصداقيتها المؤرخون، تشير إلى أونام باسم «إندراويزا» (Indraviza). وحسب هذه، لما كان المطر يهطل في كيرالا منذ عهد بعيد من شهر إيداوا (Idava) إلى كاركيداكام (Karkidakam) كان من العادة أن يغلق السوق في هذه المدة خوفًا من فساد المزروعات بالبلل. وكان من العادة أيضًا أن تتوقف السفن عن الرحلة لما تتموج الأمواج في صورة هائلة وينقلب البحر انقلابًا شديدًا فترفأ السفن في الدول الأجنبية حتى تنقضي هذه الفترة لتعيد سفرها إلى كيرالا حاملة الذهب في مطلع شهر جينغام والذي عرف ذلك شهر التجارة. فيرحب هم أهالي كيرالا بإعطائهم النارجيل ورمي الموز إلى البحر.

## (3) قصة فاراشُوراما:

وفقًا لهذه الأسطورية اقترح الإله فاراشُوراما أن يجتمع أهل البراهمنا<sup>6</sup> في معبد تُركاكارا<sup>7</sup> (Thirakara) وأن يصوموا ثلاثة أيام ويؤدوا له العبادات والقربات الخاصة ليظهر على الأرض إن توجد هناك احتياجات ضرورية. ذات يوم اجتمع هؤلاء الناس في معبد تُركاكارا بدون حاجة ماسة وصاموا ثلاثة أيام وطلب من الإله فاراشُوراما أن يظهر على الأرض. ولما ظهر على الأرض تيقن له أنهم نادوه وطلب من ظهوره بدون حاجة خاصة فلعنهم لعنة بالأيكون فيما بينهم اتفاقية ولا مكان للاجتماع مرة أخرى فحزن أولئك الناس أشد الحزن فتلج صدر الإله فاراشُوراما ووعدهم بأنه سيظهر على الأرض مرة واحدة وذلك يوم تروُونام في شهر جينغام.

## (4) قصة جيرامان فيرومال:

يقول ويليام لُوغن، الكاتب الشهير والمؤرخ الكبير أنه بدأ الناس يحتفلون بأونام تذكيرًا لرحلة الملك جيرامان فيرومال إلى مكة اعتناقًا للإسلام. يسلط التاريخ على الضوء بأنه كانت رحلته يوم تروُونام من شهر جينغام فيحتفل ذلك اليوم الذي جاء الإسلام فيه لأول وهلة إلى ولاية كيرالا.



اليافعات في لباس ترواثرا

ما سمع فيها قط كلام الزور

لا خدعتني في الكيل والميزان

وليس فيها قط سرقة

شعبية متنوعة ومنها ما هي راجعة بين الجميع وهي:

ماويلي تادووايئدركاآلم

ماثوشيرلا رعاوئبولي

أمودثودي ويسكف كآلم

أفتنازك موتلا كآلم

أوكال ويادكل أئوملا

بالا مازناغل كينبا يلا

كلاؤملا جنيوملا

### ثالثاً: امتداد احتفال أونام إلى عشرة أيام:

أما أونام يبتدى احتفاله من شهر جينغام يوم أاثام (Atham) ويمتد إلى عشرة أيام لينتهي يوم ثروونام (Thiruvonam).

أولملا بولوجنم

كلا بارايوم جيو تازيوم

كالا الترانغال متوئملا

وتعني هذه الأبيات:

فترة ساسها ماويلي

الناس كانوا فيها سواء

فيها ما واجي أحد صعبا

عاشوا فيها سعداء

ما كان فيها مرض ووباء

ما أحد سمع فيها موت الأطفال

لا كذب فيها ولا خداع

- اليوم الأول: يوم أاثام (atham): يأخذ الناس يذهبون إلى الهياكل صباحاً مبكراً لأداء القرابات في هذا اليوم. يُعتقد أنه يبدأ ماهاثالي في هذا اليوم أن يأخذ الأبهة للهبوط من قاتالا لزيارة ولاية كيرالا. ويبدأ هذا اليوم احتفال أونام على مستوى الولاية بمظاهرة «أثاچامايام» (Athachamayam) في ثروونيثارا (Thrippunithara) بمقرية من كوشن والذي يعتقد عنه أن ماهاثالي تم دسه إلى أديم الأرض من هذا المكان. ويشرع الناس كالعادة السائدة بينهم بمناسبة حلول أونام أن يعدوا الدائرة الزهرية في هذا اليوم. وتكون ذلك صغيرة في سلة واحدة فقط وتسمى ذلك في هذا اليوم بـ«أثافو» (Athapoo).





أتاجامايام صور إله ويشنو

فيه الهياكل الهندوسية الأطعمة الخاصة ويشهد هذا اليوم للعب النمرة (Pulikkali) والرقصات التقليدية مثل لعب ضرب اليدين (Kaikkotti) ويزين بعض الناس خشبة بالأزهار ويعلقون طرفيه على الشجرة بسلسلة بلاستيكية أو حبل جوز الهند ثم يجلسون عليها ويتميلون من هنا إلى هناك.

اليوم الثامن: يوم فورادام (Pooradam): تصنع في هذا اليوم تماثيل ماهابالي ووامانا الصغيرة وتوضع ذلك في وسط الدائرة الزهرية ويدعو الناس ماهابالي لزيارة بيوتهم وتسمى تلك التماثيل بـ «أوناثافان» (Onathappan).

اليوم التاسع: يوم أوترادام (Uthradam): يهرول الناس في هذا اليوم لشراء كل ما يحتاج من الأطعمة والفواكه والخضراوات وجميع الأدوات اللازمة لجعل يوم أونام ملونا ومزينا. تُعرف الاستعدادات الأخيرة في اليوم الماضي قبل يوم أونام والمشي لها بـ «جريان أوترادام» (Uthradampachil).

اليوم العاشر: يوم ثروونام (Thiruvonam): يستيقظ الهندوس في يوم أونام في الصباح الباكر وينظفون البيوت والأفنية ويزينون إحدى ناحيتها بالأزهار المتنوعة الألوان ويغتسلون ويلبسون

اليوم الثاني: يوم چثيرا (Chithira): طفق الناس ينظفون بيوتهم في هذا اليوم ويوسعون الدائرة الزهرية إلى سلتين.

اليوم الثالث: يوم جوقي (Chodhi): يوسعون الدائرة الزهرية إلى ثلاث سلال ويضيفون إليها أنواعا من الأزهار ويأخذ الناس يتسوقون بشراء الهدايا والملابس والمجوهرات في هذا اليوم.

اليوم الرابع: يوم وشاكام (Vishakam): يعتبر يوم وشاكام كيوم مبارك لأنه يبدأ الناس فيه أن يتخذوا الاستعدادات لإعداد طعام أونام ساويا (Onam Sadhya) ويساهم إليه كل عضو الأسرة حسب طاقته.

اليوم الخامس: يوم أنيزام (Anizham): يهتم هذا اليوم على أن سباق القوارب بأرائمولا (Aranmula) من إحدى جذابات أونام يقع فيه.

اليوم السادس: يوم ثركيذا (Thriketa): تتوسع في هذا اليوم الدائرة الزهرية إلى ست سلاسل بجانب مزيد من الأزهار المختلفة. تقوم فيه الأسرة بزيارة البيوت ويتبادلون الهدايا.

اليوم السابع: يوم مولام (Moolam): يكون يوم مولام مملوءا بمزيد من المهرجانات وزيارة الأقارب وإطعام «أونام ساويا» في صورته الصغيرة. تُطعم



مأدبة أونام

الأزهار في سلاله فقط ويحصولها بترك الأزهار في اللون الأحمر. ففي اليوم الثاني يستعملون نوعين من الأزهار واليوم الثالث ثلاثة أنواع وفي اليوم الرابع أربعة أنواع كذا يوسعون الدائرة كل يوم. يضعون زهرة «جنيباراتي» (زهرة في اللون الأحمر) في الدائرة من يوم «جوتي» ويعتدون الدائرة الزهرية يوم العاشر أي يوم «أوترا دام» (uthradam) ويوسعونها إلى دائرة واسعة جدا في حين يعتدلونها يوم «مولام» في صورة خانات مكعبة.

(2) مأدبة أونام (Onam Sadhya):

كل أعياد لها أطعمة شهية فاخرة في كل صوب وحذب ولكن مأدبة أونام تختص بأنواع الأدم العديدة. وإذا سمع أحد كلمة «مأدبة أونام» أو «Ona Sadhya» يسيل في فمه الماء لأنها تشتمل على ستة وعشرين أدم على الأكثر وعلى الثنتين وعشر أدم على الأقل. تبدأ استعدادات إعداد مأدبة أونام في الصباح الباكر وذلك قبل أن توفد الفرن، تُقدّم حبات الأرز أولاً للإله النيران وحفنة أخرى للآلهة الأطعمة ثم يطعمون الغراب كما ينشرون دقيق الأرز هنا وهناك لإطعام الوزغ والنملة وتعتبر ذلك علامة الرخاء والخصوبة. يطبخ الناس ذلك اليوم قبا دام (خبز مصنوع من دقيقة حبة urad)، وأبيري (Upperi) (يحب أكثر الناس أن يصنعوا رقائق الموز)، وشاركارا أوبيري (وهو رقائق الموز الحلو يُصنع من الجاجيري أو المرسال)



الدائرة الزهرية

ثيابا جديدة تسمى «أونا كودي» (Onakodi) ويجلسون أمام الدائرة الزهرية على مقعد من خشب ويصبون العجن على هيكل «أونا تابان» أو «تراكا تاباتان»<sup>9</sup>. ويضعون حوله الموز والمصباح النير وجزء جوز النارجيل وحلوى «أدا» (ada) المطبوخ وملفوف خشب صندل ويطعمون «أونا تابان» حلويات «أدا». فهذه العبادة جزء لا يتجزأ بالنسبة إلى الهندوس يوم ألام ثم البعض منهم يذهبون إلى الهياكل ويؤدون الأدعية و«بوجا» الخاصة بهم ويعتدون «شاديا» أي طعاما خضراويا يشتمل على 26 أو على الأقل 12 نوعا من أدم ويتناولونه جماعيا ويقومون بزيارة الأقارب والجيران والأحباب ويوزعون الحلويات ويتبادلون التهاني.

### الفنون والألعاب والاحتفالات بمناسبة حلول أونام:

(1) الدائرة الزهرية:

يبدأ احتفال أونام من يوم أاثام (atham) من شهر جينغام استقبالا لماها باتي. يخض أهل الهند في أفنية بيوتهم مكانا خاصا يزينونه بغائط البقرة ويضعون فيها الأزهار في دائرة. وفي اليوم الأول أي يوم أاثام يضعون



رقصة كاتاكاليرقصة كاتاكالير

حساء ثمر الهند المتوتّل وأوراق كاري وخردل وطماطم ومسحوق سامبار) وكوتوكاري (Kootu Curry) (يُقطع الموز واليام إلى قطعات يطبخ ذلك بجوز الهند المبشور) ونجّ (Neyy) (وهو سمن يوضع على الأرز والعدس) والسّجّي ثاير (Inji Thayir) (يُقطع الزنجبيل إلى قطعات صغيرة ويضاف إليها الزبادي وحبات سمسم الأسود) وثوران (Thoran) (يُصنع ذلك من الملفوف والجزر) وموز بوان (Poovan) وشورية بالادان (Palada) (يُخدم على المائدة أخيراً والذي يصنع من الحليب وثمار جافة وأرز «أدا» ويضاف إليها السكر أيضاً) وشورية موز (Pazham Pradhaman) (يُصنع ذلك من مكسرات الكاجو وأرز أدا وجوز الهند المقطوع إلى قطعات صغيرة والمرسال ويضاف إليه أيضاً موز بوان).

3) رقصة كاتاكاليرقصة كاتاكالير

رقصة كاتاكاليرقصة كلاسيكية تحتاج إلى ممارسة طويلة يجتمع فيها الموسيقى والأدب والتمثيل والرقصة والآلات الموسيقية معاً. يوحى الراقص فيها وفقاً لأغنية المطربين بملامح وجهه وعينيه الرغبة والرعب والحزن والحب والكراهة والغضب والابتسامة والضحكة وإحشاءات أصابعه ويديه عن الوجدان والخلجات النفسانية البشرية. وتتميز هذه الرقصة بمكياج كثيف يلوّن به الوجه وزى فاخر يلبسه الراقص والالوان يمثلان معاني عديدة وفقاً للألوان والأزياء.



أونافوتان

وورطة المانجو وورطة الليمون وإليشير (Ellisheri) (يُصنع ذلك من القرعة ودقائق جوز الهند) وفوليشيري (Pulisseri) (يُصنع من رطب وخضراوات من القرعة إلى الخيار ودقائق جوز الهند) وكالان (Kalan) (يُصنع ذلك من زبادي وبطاطا والموز الخام ودقائق جوز الهند) وأولان (Olan) (يُطبخ من بطيخ شتوي وفاصولياء حمراء ولبن جوز الهند) وباجادي (Pachadi) (يُطبخ من زبادي وأناناس أو القرع المروجوز الهند المبشور) وجيتا ميزوكفوراتي (Chenna Mezhkkupuratti) (يُقطع بطاطا قطعات صغيرة وتطبخ ذلك في زيت جوز الهند مع التوابل) ومركة الزنجبيل (Inji Curry) (يُصنع ذلك من الزنجبيل وثمر الهند والمرسال) ومركة عدس (Parippu Curry) (ويُضاف إلى ذلك فلفل أحمر وجيوب سمسم أسود والسمن) والأرز (chor) (يُأكل الكثير اليون في العادة الأرز ولكن يوم أونام يستعملون الأرز الأحمر اللذيذ) وسامبار (Sambhar) (يُستعمل لإعداد هذا النوع من الطعام كل الخضار من الفاصولياء إلى البطاطس والقرعة) ومورو كاجيات (Morru Kachiyatha) (يُصنع من زبادي مغلى وحبات سمسم أسود والزنجبيل والكراث والثوم) وأويال (Avial) (وهو مصنوع من الخضار المختلفة وجوز الهند المبشور يُطبخ ذلك في زيت جوز الهند وعصيره) كيجادي (Kichadi) (يُصنع من زبادي متوتّل وخضار مالحة بامية أو خيار ويُضاف إلى ذلك الأرز والعدس) ورأسم (Rasam) وهو





لعب كماتي

حاملة حقيبة ثوبية على كتفه ومظلة مصنوعة من السعف وجرسا يدويا ويتحلى بلحية طويلة صُنعت من سعف نبات كَيْثَا (Kaithachedi) ويصبغ على وجهه لونا أحمر ويخضب على حاجبيه ويضع زهرة على أذنيه ويلبس في يديه سوارا ووثاقا في عنقه ويكُلل بإكليل خاص يستقبله الأهالي ويعطيه حبات الأرز. يُعتقد أن أونيشُورَان يأتي البيوت ليعرف أحوال الناس فيها لأنه كان ماهابالي مشغولا بتوفير الرفاهية لجميع الناس. ولا ينطق أونافُوتَان لفظا ولكنه يتبادل التحدث من خلال دق الجرس اليدوي وإيماءات خاصة ولا يمكن في أي مكان لمدة طويلة خوفا من أن تدب النملة إلى رجله.

#### (7) لعب كُمَاتي (Kummattikali):

كُمَاتي وهو عشب طيبي يزداد عطوره إذ وقعت عليه أشعة الشمس وتُخرج أكسوجين كثيرا يرتديه الممثلون في كم غفير طول جسده ويتلثمون بأقنعة مصنوعة من إغريض شجرة حبوب betel أو حبوب areca أو من الخشب. يمثلون فيها شخصيات مثل إله شِيوَان (Shivan) وهَانُومَان (Hanuman) وبالي (Bali) أو غَانَاثَاتي (Ganapathi) أو بَرَهْمَاو (Brahmav) أو شَريكَرُشْنَان (Sreekrishnan) ويرقصون أمام البيوت ويستعملون مع الغناء أدوات الموسيقى مثل طبل أو أداة نَادَاسُورَام (Nadaswaram).



لعب النمر

#### (4) لعب النمر (Pulikkali):

يرى هذا النوع من اللعب في ثَرُشُور (Thrissur) وكُولَام (Kollam) وثُروَفَانْدَافُورَام (Thiruvandapuram) وله أهمية خاصة إذ يتوارثه جيل إلى جيل منذ قرون مديدة. يتم تمثيل هذا اللعب في أوتام الرابع ويأخذ الفنان وقتا طويلا أن يلبس زيّه فيبدأ ذلك من الليلة الماضية قبل يوم التمثيل حيث يزيل الشعر من جسده تماما ويخضب عليه سمكة وصفراء وسوداء ويرسم خطوطا وأنماطا في صورة نمرة. يثب يوم التمثيل على الشوارع من سيارة بُنيت عليها أجمة مصطنعة ويرقص الفنانون طبقا لأغنية يغنيها المطربون ويعجب من رؤيته المشاهدون. وقد تمّ درج هذا اللعب في مهرجانات الولاية السياحية في هذه المدة.

#### (5) أونَام ثُولَان (Onam Thullal):

وهذه رقصة متميزة تُرى في منطقة ثَروِيتَامكُور (Thiruvithamkoor) الوسطية. تبدأ بتقديم قرية (بُوجَا) خاصة لَمَاهَابَالي ويلتبس فيها الراقصون السعف الممزقة ويتشابكون بالأيادي ويهزونها من إلى هنا وهناك ويرقصون.

#### (6) أونيشُورَان (Oneshwaran):

تُرى هذه المظاهرة الفنية في مقاطعة كاليكوت وتُعرف باسم أونافُوتَان (Onappottan) أيضا. يزور أونافُوتَان البيوت في يوم أوتَرْدَام وثُروُوَوَام





ثروواترا

السباق من ديسمبر 1952م باسم رئيس وزراء الهند الأسبق جواهر لال نهرو اذ رحل في القارب من كُوتَيَاثَم (Kottayam) إلى أَلَابُوزَا (Alappuzha) وتابعه ثمانية قوارب وتذكارا لهذه الحادثة سمي بسباق قوارب نهرو إثر وفاته.

#### (11) ضربات أونام (Onathallu):

ضربات أونام التي تُعرف بأونام تَلْ (Onathallu) أو كَايَا نَكَا لِي (Kayaankali) أو أونَا فَا دَا (Onappada) هواية رياضية يضارب فيها من مارسوا كَالَا رِي (Kalari) وهو رياضة خاصة تحتاج إلى انقياد جسدي في شهر كَارِكِي دَا كَا (Karkidaka) ويطبّقونه في شهر جِي نَغَام وكان الملوك المحلي يحضّون على ذلك. وتزداد أهميتها إذ كانت تساعد مقاومة الاحتلال. وكان يوجد لاس ينفقون ويتكلفون تكلفة الممتازين في الرياضة وينافسونهم في ضربات أونام ليشيع صيتهم. ويهيأ لها منبر خاص في 25 قدم نصف دائرة ويُحْضَب فيه غائط البقرة ويضاربون فيه قائمين على الرجلين ويجلس المشاركون بعد أن تفرّقوا فريقين في جانب الغرب والشرق المحاذيين لهذا المكان والمشاهدون في صورة مكعبة طويلة حول المنبر ويشير المضارب فيه وأثبا مرتين وصارخا ورافعا يده اليمنى بعد أن تم بسطها إلى السماء وواضعا ساعده الأيسر المبسوط تحت قدميه

#### (8) سباق لعب القوارب:

ومن إحدى اجتذابات احتفال أونام سباق القوارب الذي يقع في مختلف أنحاء ولاية كيرالا ومن أهمها سباق أَرَانْمُولَا أُوْتَرَاتَا ثِي (Aranmula Uthrattathi) وسباق كأس نهرو (Nehru Trophy).

#### (9) سباق قوارب أَرَانْمُولَا أُوْتَرَاتَا ثِي:

يرجع تاريخ سباق قوارب أَرَانْمُولَا أُوْتَرَاتَا ثِي إلى بيت مانغاث (Mangattillam) في قرية كَاتُور (Kattoor). يُعتقد أنه جاء إليه أَرَانْمُولَا إلى بيت فَاتَا ثِيرِي (Bhattathiri) في كَاتُور ذات مرة يوم أونام لتناول الطعام وفهمه ذلك فَاتَا ثِيرِي وتعود منذ ذلك أن يرسل نفقات تِرُوُوُونَام إلى هيكل أَرَانْمُولَا في قارب. وذات يوم اعتدى عليه قاطعو الطرق فطاردهم من علموا هذا الخبر ومنذ ذاك وفد القارب قوارب أخرى حتى صار على مر العصور سباقا يُعرف.

#### (10) سباق كأس نهرو:

يُجرى هذا السباق في نهر فُونَامَا دَا (Punnamada) يوم السبت الثاني من أغسطس كل عام بمناسبة أونام ومن أجل أنه يلتزم بتاريخ عقد السباق ينعقد قبل حلول يوم أونام أيضا. يفد أناس كثير من شتى أنحاء العالم لمشاهدة هذا السباق. وبدأ أن يعرف هذا

مرتديات ساري (sari) في لون أبيض وينبغي أن يكون في طرفه حرير. ويلبسن باقعة زهور جاسمين في الرأس ويضربن بالأيدي في أشكال متنوعة مغنيات أغانيا تحمل روح الحياة الزراعية أو جمال البيئة أو جمال النساء أو قصص ماهاوالي.

#### (14) مظاهرة أتاجامايا (Athachamayam):

بدأت مظاهرة أتاجامايا أيام ملك كوشن وملك ساموتري في كاليكوت واعترفت بها حكومة كيرالا في عام 1961م مهرجانا وطنيا يشارك فيه الناس من مختلف الأديان والفرق والطبقات. تشرع في هذه الأيام هذه المظاهرة برفع علم يؤق من هيكل تركاكارا وتُظاهر فيها أعلام فنون متنوعة من حيث تقَر عيون المشاهدين وتتبعها بانجاواديام<sup>10</sup> (panjavaadyam) وفيرومباراواديام<sup>11</sup> (Perumbara vadhyam) وتالافولي<sup>12</sup> (Thalapoli).

وفوق سرته إلى أنه مستعد لمواجهة معارضه. ففي هذه الحالة ينبغي على فريق يواجهه في الضربات أن يتقدم أي واحد منهم لينازعه. ويجب فيها ألا يجرح ويعض بعضهم بعضا وألا يخرج من المنبر المُعد.

#### (12) ضرب القدر (Uriyadi):

يُعلق الدولاب في مكان مرتفع ويوضع القدر من التراب في كيس من ثوب أو نحو ذلك ويشد طرفيه بحبل فيحاول المشاركون في هذا اللعب أن يضرب القدر ويكسره بعضى يمتد طولها إلى قدمين في حين يرفع ويخفض شخص آخر ذلك القدر حسب الموسيقى. فمن يكسر القدر من خلال مدة محدودة يفوز في ضرب القدر.

#### (13) رقصة تروواترا (Thiruvathirakali):

رقصة تروواترا احتفال يختص بالنساء من بين احتفالات أونام. تستدير اليافاعات حول مصباح مُوقد

### • الهوامش

1. عصر سانغام (Sangam Period) فترة تتراوح بين 300 ق.م و200 م وله أهمية كبيرة في تاريخ جنوب الهند إذ ازدهرت فيه الفنون والآداب والمهرجانات المتنوعة.
2. اسمه الكامل راجا شري راما وارما كولاشيغارا بيرومال وكان آخر حاكم من سلطنة تشيرا (Chera) وتقع فترة عهده ما بين 1089 م و1102 م كما حققها المؤرخ المشهور أيم جي آيس نارايانان (M.G.S. Narayanan).
3. وهو هيكل ترومالا وينكيتوشورا (Tirumala Venkateswara) يقع في ولاية أندرا براديش في جنوب الهند وهم كائنات مقدسة ومطهرة وخرقة للطبيعة ومنعمة باللاهية الخاصة حسب عقيدة الهندوسيين.
4. وفقا لاعتقادات الهندوس أن إله ماها ويشنو ظهر في تسع صور على وجه الأرض والخامس منها صورة قزم سمي بـ "وامنان". تقول قصص باغاوات ظهر الإله ويشنو أمام ماهاوالي إسقاط كبره ودسوسه إلى "سودالام" وهو مكان مرموق في الجنة كجنة الفرنوس يرغب فيها كل سكان جنة وجعله ملك تلك الجنة.
5. البراهمنا ينتمي إلى أعلى طبقة المجتمع في النظام الطبقي عند الهندوس. لا يجوز لأحد أن يتولى إمامية العبادة إلا البراهمنا لأنه خلق من رأس الإله البرهما.
6. وهو معبد وثني يقع في منطقة تركاكارا في ألابوزا (Alappuzha) في كيرالا
7. يعنى بشراوانا أن يعمل ويكد أو يجد ويثابر أو يضحى نفسه ويخلص من أجل الدين للحصول على أعلى مرتبة
8. وهو تمثال لوامانان عند بعض الهندوس أو لماهاوالي عند البعض. يعدون هذا التمثال من الطين أو من الخشب ويضعون وسط الخانة المكعبة من الأزهار ويؤدون الأدعية الخاصة ويطعمونه الأطعمة وفي اليوم الرابع من أونام والذي يسمى "أونام الرابع" يودعونه بتطعيمه الحلويات.
9. تُستخدم فيه أدوات موسيقى خمسة وهي طبل صغير وطبل نحاسي وطبل طويل مصنوع من جلد العجل وطبل وآلة نفخ موسيقية
10. موسيقى يضرب فيه كثير من الفنانين على أطبال في إيقاع متناغم واحد.
11. يضرب فيه الفنانون على أطباق نحاسية مستديرة لإيقاع الموسيقى

أ.قويدر قيداري - الجزائر

## تجليات التراث الشعبي من خلال

وعنه « موسم » الولي سيدي يحيى بن  
صفية في منطقة أولاد نهار بشلحسان :  
دراسة تاريخية وفنية

1) سبب تسميتهم بـ « أولاد نهار » :

ترجع تسمية القبيلة بـ « أولاد نهار » إلى حادثة وقعت لسيد محمد بن أبي العطاء - الحلقة السابعة في عمود نسب سيدي يحيى بن صفية - جد أولاد نهار - وقد تعرضت لها كثير من الدراسات بالشرح والتفصيل، لعل من أهمها ما وجدناه مثبتا في خمس دراسات، وبعض التقاليد التي تمكنا من الاطلاع عليها، والتي اتفقت جميعها حول رواية واحدة في تعليلها لسبب التسمية .

وملخص هذه الروايات : أن الجد الأعلى لسيد يحيى بن صفية وهو سيدي محمد بن أبي العطاء كان عادلا من حجة لبيت الله الحرام، فسمع بخبره واصل بن وانزمار السويدي، وهو أحد كبار قطاع الطرق في منطقة السهوب فسار رفقة ألف فارس ليعترض سبيله وينهب ممتلكاته .



رقصة الفلاوي في منطقة أولاد نهار بشلحسان

(2) سيدي يحيى بن صفية جد أولاد نهار الحاليين:

ولد الشيخ سيدي يحيى بن عبد الرحمن المكنى بابن صفية سنة 935 هـ الموافق لـ: 1529 م، ونشأ في بيئة دينية، حيث درس في زاوية جده لأمه الشيخ سيدي سليمان بن أبي سماحة اللغة والعلوم الإسلامية على أساس أن التصوف يقتضي التمسك المطلق بالقرآن والسنة في العقيدة والسلوك معا.

ثم واصل سيدي يحيى بن صفية دراسته بوادي (غير) في زاوية مولى السهول بالقرب من مدينة بوذنيب التي تقع إلى الشرق من مدينة الرشيدية بالمغرب الأقصى، وتخرج على يد رئيسها الشيخ محمد بن عبد الرحمن السهلي، وتبعاً لتوجيهات شيخه توجه نحو الشمال لنشر العلوم التي درسها وترسيخ الطريقة الشاذلية التي اتبعها.

فاستقر بجبال تلمسان (جبال بني سنوس)، وقد أخذت سمعته تتنامى بسرعة، حيث كثر تلاميذه ومريدوه وأتباعه، يقول الجيلاني بن عبد الحكم: «ولما استقر -سيدي يحيى- بالبلد واشتهر أمره في سائر الأقطار أتته الناس من كل جهة أفواجا، وهرعت إليه من جميع النواحي والأصقاع للأخذ عنه وخدمته والجوار له، حتى تكونت منهم قبيلة ترحل برحيله وتنزل بنزوله، وكانوا ينتجعون بمواشيهم في فصل الشتاء والربيع إلى جهة الصحراء التي قدموا منها ويرجعون إلى بلدهم التي صارت مأوى لهم ومسقطاً لرؤوس ذرياتهم»، وهكذا أصبحت زاوية سيدي يحيى بن صفية مزدهرة وعامرة وبلغت شأواً كبيراً.

(3) التركيبة الاجتماعية لأولاد نهار:

التركيبة الاجتماعية لأولاد نهار تتكون أساساً من أبناء الولي سيدي يحيى بن صفية وأخويه سيدي أحمد وسيدي موسى (ويطلق عليهم أبناء الصلّاب)، وأتباعه الذين نزلوا بزاويته واستقروا عنده بذريعتهم (ويطلق عليهم أبناء القلب).

فلما استقر سيدي يحيى بن صفية في هذه المنطقة، واشتهر أمره أخذ الناس يفدون عليه للأخذ عنه، والنزول عنده، والالتياذ بجانبه، فبعضهم اختار المقام

فأغار على بعض أملاك محمد بن أبي العطاء الذي كان منشغلاً بالصيد بعيداً عن الرّبع (المحلة)، ولما رجع إلى محلّته لم يجد سوى الرعاة الذين أخبروه بما جرى فتتبع آثارهم إلى أن التحق بهم، فانطلق نحو واصل بن وانزمار وفي أثره عدد من الفرسان من خيرة أبطال العرب وهو ينشد:

هولني شوق احبابي

كأنا السرقنوط

مكنولي ذرعي

والسيف المسقوط

فتبارز الرجلان ونشبت بينهما معركة حامية الوطيس في واد كان يسمى وادي اللوز، يقع شرق مدينة تيارت، انتصر فيها محمد بن أبي العطاء على خصمه، فقتله، وصار ينشد:

زرت قبر النبي العدناني

في طريق مولاي سبائح

بجاهه انقذني ساطاني

فلساني فصيح في رضاه

بسيقي قتلّت واصل الكافر

فصار في جهنم يا ويلاه

فأصبح وادي اللوز منذ ذلك اليوم يسمى بـ«وادي نهار واصل» ويطلق عليه أحياناً نهر واصل، وهو رافد من روافد وادي الشلف، وفي ذلك اليوم (يوم المباراة) وُلِدَ لسيدي محمد بن أبي العطاء ولد سمّاه زيدا وأطلق عليه لقب (نهار) تيمناً وتبرّكاً بانتصار أبيه على عدوّه واصل بن وانزمار في ذلك اليوم المشهود أو (النهار)، وعرف أولاده (أولاد زيد المكنى بنهار) بعد ذلك بأولاد نهار، وأصبحت ذريته تحمل اسم أولاد نهار وصاروا لا يعرفون إلاّ بها، وخاصة بعد ظهور الولي الصالح سيدي يحيى بن صفية.

ودفن زيد (المكنى بنهار) بعد موته بجوار أبيه في عين الفضة (جبل راشد أو جبال العمور)<sup>1</sup>.



إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿١٣٠﴾ (الحجرات / 130)، وتحقيق صلة الرحم بين الناس التي أوصى بها النبي عليه الصلاة والسلام، والتعاون على البر والتقوى وفرض النزاعات والخصومات بين الناس، والانصراف إلى الله تعالى بذكره، والتعبد له والاستماع إلى القرآن الكريم، والانتفاع بوعظ رجال الدين من العلماء والفقهاء، إلى جانب إخراج الصدقات.

وأحياء هذه المواسم الشعبية (الوَعَدَات). عادة إنسانية من أصل طبائع الأمم، ومناسبة هامة من مناسبات الانتعاش الثقافي والنفسي والاجتماعي والتجاري والفرجوي، وهي أيضا من أهم الشعائر والمناسبات التي تناولها الباحثون الاجتماعيون والأنثروبولوجيون بالدراسة والتحليل، وقد أجمع كثير منهم على أن الموسم الشعبي (الوَعْدَة)، تتحقق من خلاله جوانب كثيرة، يمكننا إجمالها في أربع نقاط: الجوانب الاجتماعية، الجوانب الدينية والثقافية، والجوانب الترويحية والفنية، الجوانب الاقتصادية والتجارية.

وموسم تكريم الولي سيدي يحيى بن صفية لا يزال يمثل مهرجانا شعبيا، ومنبرا للكلمة الطيبة، والمواظب الحسنة، وفضاء لتدارس سير الرجال من أهل الصلاح والتصوف والفضل، وساحة لإقامة حلقات الذكر والحضرة (السماع الصوفي)، بالإضافة إلى كونها أسواق تجارية تعمل على تنشيط الحركة الاقتصادية في المنطقة، كما يمكننا رصد بعض الجوانب الاجتماعية والثقافية والترويحية الأخرى..

1) الأصول التاريخية لهذه التظاهرة الشعبية في المنطقة:

تقول الروايات المتواترة في منطقة أولاد نهار أن هذه التظاهرة الشعبية أو (الوَعْدَة)، أول ما بدأت كانت في شكل موعد يلتقي فيه أبناء سيدي يحيى بن صفية وأتباعه عند أبيهم وشيخهم سيدي يحيى بن صفية، بعد الانتهاء من الموسم الفلاحي، وذلك منذ أواخر القرن 16م.

عنده بأهليهم وأولادهم، والبعض الآخر أخذ عنه العلم والعهد ومبادئ الطريقة ورجعوا إلى أوطانهم.

فأما من اختاروا المقام عند سيدي يحيى بن صفية، فإن ذريتهم تنزل مع أولاده وأولاد أخويه سيدي أحمد وسيدي موسى، ويطلق عليهم بعض المشايخ اسم (أولاد القلب) أي تجمعهم بالشيخ سيدي يحيى بن صفية وأخويه وذريتهم الأخوة الإسلامية والمحبة في الشيخ والانتساب لنفس الطريقة الصوفية، وقد كان الولي سيدي يحيى بن صفية كثيرا ما ينبه إلى عواقب القيام باتخاذ النسب الطيني ذريعة للتفرقة بين الجموع التي تلتف حوله، ويحذر من مثل هذه الأفعال المنافية للتعاليم الإسلامية السمحاء.

يقول الجيلاني بن الحكم: «وما زال سيدي يحيى بن صفية على تلك الحالة المرضية والترقي في الدرجات والأسرار والنطق بالحكم الربانية ينهض حاله ويدل على الله مقالته، إلى أن توفاه الله واختاره لجواره راضيا في سنة 1018 هـ الموافق لـ 1610 م، ودفن رضي الله عنه ببلادة هذه بوادي بوغدو في جبل سيدي محمد السنوسي على بعد 15 كلم من سبدو، وعليه قبّة عظيمة يقصدها الناس للزيارة والتبرّك»<sup>2</sup>.

## موسم تكريم الولي

سيدي يحيى (بن صفية) «الوَعْدَة»:

تهتم القبائل الجزائرية والطرق الصوفية على حد سواء بالمناسبات الدينية، وأهمها ذكرى المولد النبوي الشريف، وليلة القدر، وليلة الإسراء والمعراج، ورأس السنة الهجرية، كما تحتفل كل جهة بذكرى وليها أو رجالها الصالح.

والأصل في إقامة المواسم الشعبية أو «الوَعَدَات» أو «الطَّعَم» أو «الرَّزْدَات» أو «الرَّكْب» كما يطلق عليها في بعض الجهات، هو الاعتبار بسيرة الولي الصالح، والانتفاع بذكره وتجربته الشخصية في سيره إلى الله.

فضلا عن انتهاز فرصة التجمع الشعبي (الأفراد، الأسر، العشائر والقبائل) للتعارف: «يا أيُّها النَّاسُ



والبارود (الفانطازيا)، لترسم هذه الفسيفساء في النهاية لوحة فنية عن ملامح الثقافة الشعبية بنوعيتها (المادية والمعنوية) في منطقة أولاد نهار.

وسنقتصر في هذه الدراسة على تقديم ثلاث نماذج من التراث الشعبي الأكثر تجلياً في مثل هذه المواسم الشعبية :

أغنية الصف النسوية الحركية الأدبية الناطقة.

رقصة العلاوي باعتبارها فناً رجلياً حركياً راقصاً.

وحلقات الحاضرة باعتبارها فناً سماعياً صوفياً شعبياً.

### أغنية الصَّف :

أغنية الصف تعتبر واحدة من أهم أشكال التعبير النسوية في الأدب الشعبي بمنطقة أولاد نهار<sup>8</sup>، بل هي أكثرهم انتشاراً وتجزراً في النسيج المجتمعي للمنطقة، وما جاورها، وهي لذلك تحتل مكانة متميزة في فضاء الثقافة الشعبية المحلية.

ويلخص شاكر البرمكي الخصائص العامة للأهازيج الشعبية -وهي على العموم السمات نفسها في أغنية الصف بمنطقة أولاد نهار- فيما يلي:

- التلقائية والوضوح،

العفوية في التعبير،

التعبيرات الصارخة في إظهار الغضب والتمرد والرفض والصمود والسرور والنقد والإطراء والهجاء،

- طرح مفاهيم الثورات والانتفاضات الشعبية،

التعبير عن اهتمامات الشعب وطموحاته<sup>9</sup>.

#### (1) الأداء والمناسبة:

وهي أهزوجة جماعية تؤديها النسوة وقوفاً، على شكل صفين متقابلين ومتوازيين، حيث يظهر في كل صف تداخل سواعد النساء كأنهن جسد واحد،

ويؤكد شوقي عبد الحكيم أن إخضاع الممارسات الاجتماعية والثقافية في القبيلة للدراسة والبحث، يعين الباحث فعلاً في فهم وتحليل البناء القرابي في علاقاته المتبادلة مع بقية الأنساق ويمكنه من ضبطه، حيث يقول: «ولعل الملمح الأساسي لتقدم الأنثروبولوجيا الاجتماعية منذ القرن الماضي كانت زيادة الانتباه إلى البناء أو النسق القرابي.. بالإضافة إلى كيفية تنظيم العائلات والعشائر والقبائل وبقية النظم والمعتقدات الطقوسية والدينية واللغوية، بل ويمكن القول بأنه حتى لعب الأولاد أو نظرية الألعاب التي كان «كروير» أول من لفت الأنظار إلى أهميتها عام 1942 تساعد أكثر في إيضاح النسق القرابي»<sup>5</sup>.

وحول وظائف الاحتفالات العامة (ومنها المواسم الشعبية)، ومدى تماسك الجماعات البشرية بالقيم الاجتماعية والثقافية المتعلقة بها، تعتبر فوزية ذياب أن الوظيفة الأكثر أهمية فيها: «هي النزول بقيم الجماعة من التجريد إلى الواقع، وتفسير ذلك هو أن الاحتفالات هذه تؤثر في الأفراد فتجعلهم يتجاوبون عاطفياً مع ما تتضمنه من أفكار، وما تثيره من صور ذهنية»<sup>6</sup>.

ويساهم هذا الموسم الشعبي في الضبط الاجتماعي، بتدعيم العلاقات الاجتماعية، لتقوية أو أصر الروابط وتمتينها بين مختلف الفرق أو الوحدات الاجتماعية: وقد اتفق كل من رادكليف براون ودوركايم وأحمد الخشاب.. على أهمية الشعائر في التعبير عن وحدة المجتمع، وتأكيد وتعميق القيم والمعتقدات، وتحقيق الضبط الاجتماعي بالحفاظ على تماسك النظام الاجتماعي عن طريق تقوية المشاعر والروابط والعواطف<sup>7</sup>.

(3) أهمية هذه التظاهرة الشعبية في حفظ التراث الشعبي :

يعتبر موسم تكريم الولي الصالح سيدي يحيى بن صفية (الوعدة)، مهرجاناً شعبياً متنوعاً، تتمظهر من خلاله كثير من النشاطات التي تمتزج فيها الحركة بالكلمة، فمن رقصة العلاوي الرجالية إلى أغاني الصف النسوية إلى حلقات الحاضرة (السماع الصوفي)، إلى حلقات المداحين التي تخوض في سير الصالحين وخصال العارفين وبطولات المقاومين، إلى ألعاب الفروسية



②

رقصة الصف في منطقة أولاد نهار بتمسان

كثيرة من الغرب الجزائري، كما يؤكد ذلك عبد المالك مرقاض: «الشاعرة تزرع لبن هذه الأغاني فيثقفنها تولد ويردونها معها حالا، وتستعمل لفظة زرع في هذا الموطن استعما لا مجازيا فصيحاً، لأن الذي يزرع الحب في الأرض الصالحة الطيبة، ينبت ويتوالد وينمو، فالزرع أو البذر هو الأصل، وزرع الغناء معناه بثه وإشاعته، وجعل ذلك الصوت هو الأصل في الغناء الذي تردده الأصوات»<sup>10</sup>.

### 3 ( اللغة في أغنية الصف :

تمتاز تلك النصوص الغنائية بشعبيتها وإرتجال نصوصها، لذلك يأتي معجمها اللغوي بسيطاً وعفويًا، فهو يقترب من نفس المعجم الأساسي المستعمل في الخطاب الدارج المتداول في المنطقة، وبالرغم من ذلك تجد تلك النصوص أخاذة ومثيرة، وكأنما انفخت فيها هذه المؤلفات المجهولة سحرًا وربما السحر في ذلك صدق التجربة، لأن أغلب تلك النصوص صدرت عن تجربة عاشها الفرد أو الجماعة أو الوطن ككل.

فتلك الكلمات المنثورة عبر تلك المقاطع كانت تتأجج في نفسية المؤلف أو «الزرّاعة» المنفعلة، قبل أن تهديها لأنفس أخرى لتستقبلها بنفس حرارة الإنفعال وبفلس الصدق، فمؤلفات تلك النصوص يستقن كلماتهن من الذات الجماعية وبعفوية وإرتجالية، فهن لا يجلسن وأمامهن ورق ناصع ومعجم تطاردن به

ويعتبر «الدف» (الهندل) الآلة الموسيقية الوحيدة الحاضرة في هذا النمط الغنائي الذي يجمع بين الرقص والغناء أو الكلمة والحركة، فيبدو في رقصتها (الحركة) أدب وحشمة وريانة، لا مجون ولا إثارة ولا صخب، بل سهولة وجد وبراعة، وتتميز في غنائها (الكلمة) بصفاء كلماتها وبساطة ألفتها، وسهولة أسلوبها، وإيقاع أصواتها النابض.

وتظهر أغنية الصف في المناسبات الخاصة والعامة على السواء، من المناسبات الخاصة: الأفراح العائلية؛ كالزواج، الختان، الشبوع (العقيقة)، استقبال الحجاج وتوديعهم... ومن المناسبات العامة: موسم تكريم جد المنطقة ورجلها الصالح «الولي سيدي يحيى بن صفية».

### 2 ( أغنية الصف ومجهولية المؤلف :

أنتجت المرأة البدوية هذه النصوص الشعبية، فأصبحت رفيقها في أشغالها المضيئة، وخير أنيس تجزي به الوقت في نشاطاتها الاجتماعية المختلفة، فتوارثته الأجيال مشافهة في فترات متلاحقة ومتباعدة، لهذا نجد أغلب تلك النصوص تتميز بمجهولية المؤلف، وقد يكون لعادات وتقاليد المنطقة المحافظة والمنغلقة في آن دور في تخريب مؤلفات تلك النصوص الغنائية.

يطلق على مؤلفات تلك النصوص: أوعلى الأكثر براعة وحفظاً وأدله منهن اسم «الزرّاعة»، وهذا الاسم استعماله واسع في الأوساط الشعبية داخل مناطق



الشوارد لتقبرنها من جديد في قصيدة عصماء.

وعموما تتداخل المستويات اللغوية في تلك النصوص، بين الفصح والمتفصح والدرجة السيار (العامة المشتركة بين عموم الجزائريين) والدرجة المحلية التي لا يكاد يعرفها إلا من يعيش داخل المجال الجغرافي للمنطقة، وهناك الكلمات الفرنسية التي دخلت اللسان الدارج بفعل الاستعمار.

تناولت المرأة البدوية من خلال أغنية الصف موضوعات مختلفة، اجتماعية وطنية، ودينية، وأحيانا تتداخل هذه الموضوعات في النص الواحد، وسنحاول أن نسلط الضوء هاهنا على حضور البعد الوطني في تلك النصوص الغنائية، والتي تبرز وعي المرأة البدوية ومدى تفاعلها مع القضايا الوطنية، وارتباطها الحميمي بأمال والألم مجتمعها ووطنها.

شاركت المرأة في منطقة أولاد نهار الرجل، وجاهدت معه جهادا فعالا إبان الثورة التحريرية المباركة، فأسعفت المجاهدين، وطبخت لهم وغسلت ثيابهم، ونقلت المؤن الحربية والغذائية إلى أبطال الثورة بكل شجاعة وبسالة، كما أنها عبرت عن معاناتها وانفعلت مع ثورتها المجيدة، فسجلت أشهر أهازيجها هذا الوعي الحضاري والوطني بكل أمانة وصدق.

لقد كانت أغنية الصف حاضرة في الكفاح الوطني كشكل من أشكال الرفض الشعبي للواقع الاستعماري المرير، وكان لبساطة تركيبها وسهولة نظمها وحفظها والتغني بها، الأثر البالغ في التعبير عن مشاعر الأغلبية من أبناء المنطقة، وذلك بإظهار السخط على المستعمر الغاصب وأذنايه، وفضح أساليبه التخريبية والاستيطانية.

لقد كان بركان الكلمة في أغنية الصف يوازي بركان الثورة المسلحة، بما كانت تحملها من معاني الحماس والتحدي والمقاومة لمخططات الكيان الاستعماري، مثلما تصوره لنا هذه المقاطع:

زِيدُوا يَا اللَّيْ تَاكْلِينَ عَلَى اللَّهِ

وَدَجَاهُوا عَلَى دِينَ مُحَمَّد

زِيدُوا يَا اللَّيْ مَقُوصِينَ لِلشَّئَةِ

وَاللِّي زَا فُذِينَ الْحَرْبِ وَالْعُدَّةِ

سَيَادِي ضَبْرُوا لِلْجَلِيدِ وَلِلْجُوعِ

جَابُوا الْحَرِيَّةَ عَلَى النَّجْوعِ

سَيَادِي سَمَحُوا فِي الزَّادِ وَلَوْلَا ذُ

جَابُوا الْحَرِيَّةَ لِكُلِّ بِلَادُ

سَيَادِي سَوْقِ النَّصَارَى هَزْمُوهُ

وَتَحْرُمُوا لِلدِّينِ وَتَمُوهُ

أَمْوَالِيْنَ بَرْدِ اللَّيَالِي وَالْجَلِيدِ

وَاللَّيْلِ وَالظُّلْمَةِ وَالْحَالِ بَعِيدِ

مَا كَانَ لَا هَذَرُهُ لَا كَلَامُ

غَلَا زَيْحَتْ الدُّزَايِرِ لِحُكَامِ

رَانِي تُخَمِّمُ يَا نَاسَ مَا لَاقِي ضَبْرِ

وَعَقْلِي تَوَدَّرَ مَا صَبَتْ كَيْفَاشْ نُذِيرِ

لَا تُخَمِّمِ الْيَوْمَ لَا تَتَكَلَّمُ فِي ذَا مَرِ

سَلِّمْ طَيْغَ جَيْشِ التَّحْرِيرِ

## رقصة العلاوي

(1) الجذور التاريخية لرقصة العلاوي:

يعتبر الرقص الشعبي من أبرز مظاهر الفنون الشعبية وأقدمها، رافق الإنسان من المهد إلى اللحد، فمن ترقصات الأطفال التي تمارسها الأمهات مع أطفالهن إلى الرقصات الفردية والجماعية في المناسبات العامة والخاصة.

تتعدد أنواع الرقصات الشعبية في المغرب العربي، فلدينا رقصة الدكّات، والدّارَس، والتّازقي، والعلّوي.. وتمتاز كل رقصة من هذه الرقصات الشعبية، بميزتها الخاصة، في طريقة أدائها وفي لباسها وحتى في دلالاتها وإحياءاتها.



رقصة العالوي في منطقة أولاد نهار بتمسان

وحول أصل رقصة العالوي يقول الأستاذ الباحث يزلي بن عمر: «أما رقصة العالوي والتي حسب اسمها تكون قد انحدرت من أصل عربي من سلالة علوية، غالباً ما تكون قادمة من المغرب الأقصى إثر قيام الدولة الإدريسية».<sup>13</sup>

وتضع قبيلة أولاد نهار رقصة العالوي على رأس أهم مظاهر ثقافتهم الشعبية، فهم يعتبرونها سر وجودهم وعنوان هويتهم، ويتعاطون معها بنوع من التقديس والاحترام. وهناك نوع مشهور في رقصة العالوي يسمى (النهارية) نسبة لأولاد نهار، يلقي صدى وتجاوباً في كثير من المناطق الجزائرية والمناطق الشرقية من المغرب الأقصى على حد سواء.

## 2) مظاهر الثقافة المادية في رقصة العالوي:

من مظاهر الثقافة المادية في رقصة العالوي عند أولاد نهار، الآلات النفخية التقليدية، مثل آلة (القَضْبَة) وآلة (الغَايْطَة) المستعملة أحياناً، وآلة الدَف (الْبَنْوِير)، وهي جميعها آلات موسيقية تقليدية مصنوعة يدوياً.

وثاني المظاهر المادية في هذه الرقصة: اللباس، وهو زي تقليدي وشعبي يدل على الانتماء حضاري أصيل، لم تمحه السنين، ولا ظروف سنوات الاستعمار الطويلة من الذاكرة الشعبية.

وتعتبر رقصة العالوي من الرقصات العربية الأكثر انتشاراً وشهرة في الجهة الغربية للجزائر، كتلمسان، سيدي بلعباس، تموشنت، البيض... وإلى ذلك يشير عبد المالك مرتاض: «العالوي - هي رقصة خاصة بالرجال، ولا تؤدي هذه الرقصة إلا بصورة جماعية، ومن خصائصها الحركة القوية السريعة والارتفاع والقفز على نظام معلوم، وهي مشهورة في الجزائر كلها، وتشتهر في غربيها أكثر من شرقيها».<sup>14</sup>

ورقصة العالوي ليست وليدة الأمس القريب فقط، وإنما هي موعلة في القدم، ويكفي أن نعلم أنها كانت موجودة في القرن 12 هـ / 18 م، يقول إبراهيم بهلول: هذه الرقصة كانت موجودة في عهد الحاج محي الدين أب الأمير عبد القادر وفرسان جيشه الشجعان، إذ كانت تعبيرا عن مختلف مراحل القتال، يتسلون بها بعد كل رجوع من معركة ظافرة، فيتعاطى هؤلاء الجنود حاملين سيوفهم وينادقهم في عروض متقنة، وأحياناً مرة على خط مستقيم، وأخرى على شكل دائرة، يضربون الأرض ضربات متتالية، بالرجل اليمنى متبوعة باليسرى يتوقفون تارة، ثم ينطلقون إلى الأمام... ثم إلى الخلف في حركة اهتزازية مستمرة للكتفين، أي في سلسلة حركات تسيرها إشارة الرئيس المزعوم للفرقة».<sup>15</sup>



رقصة الغلاوي في منطقة أولاد نهار بتمسان

### 3) رقصة العلاوي، الأداء والدلالات:

عُرف أولاد نهار برقصة العلاوي في العديد من الجهات الغربية لبلاذنا وحتى في شرق المغرب الأقصى، نتيجة أدائهم المتقن والتميز لهذا النوع من الرقص الشعبي، وانتشار أحد إيقاعات رقصة العلاوي وتأثيرها في بعض مظاهر الثقافة الشعبية لتلك الجهات، هذا الأداء الفني المعروف باسم (النهارية) نسبة لأولاد نهار -كما أسلفنا-.

يتم أداء رقصة العلاوي بصَفٍّ من الرجال يقابله في الجهة الأمامية صف العازفين، ويؤدي هذا الرقص الشعبي أشواطه في ثقة بالنفس مرتكزا على حركات أساسية تؤديها الكتفان والرجلان، والرأس بطريقة عفوية.

من تقاليد رقصة العلاوي عند أولاد نهار تعيين قائد الفرق، الذي يتميز بمهارته الفائقة في أداء هذه الرقصة، وشخصيته القوية، فهو الموجه والمهم لرفاقه، يأمر تارة بالهجوم وتارة بالتراجع، وأحيانا يبعث الحماس والحيوية في نفوس أتباعه بأصواته القوية المرتفعة، وكأنك إزاء قائد حربي حقيقي.

وعملية الهجمة المتمثلة في تلك القفزة إلى الأمام أو إلى الوراء مع الضرب المنتظم بالرجل على الأرض تبدو

يتمثل هذا الزي الجزائري الشعبي في العمامة البيضاء، والعباءة الفضفاضة المكعبة ذات اللون الأبيض أيضا، والمرصعة ببعض الخطوط (الشيفيا) ذات اللون الأحمر، والتي تُشبك في الظهر والصدر، حيث تتدلى منها كرة حمراء اللون مصنوعة من الصوف تزيد جمال الأثر الذي يضيفه اهتزاز الكتفين ويظهر في الجانب الأيسر للراقص غمد المسدس الذي يطلق عليه في المنطقة اسم (الكُبر)، ويقابله في الجهة اليسرى النجاد، وتسميته الشعبية في المنطقة (التَّهْلِيل)، ويطلق على هذا الزي مجتمعا اسم (الحَمَائِل).

ويستعملون في هذه الرقصة الشعبية «العصا»، وهي ميزة تلتقي فيها مناطق كثيرة من الغرب الجزائري، يقول إبراهيم بهلول: «كما تشترك جميع المناطق في استعمال العصا، مما يبرز روح القتال الحربي التي يمتاز بها هذا الشعب الصامد، أمام تسلط المستعمر الذي أباد البندقية وجعلها من الممنوعات بالنسبة للسكان الأصليين، فاستبدلوها بالعصا رمزا للمثابرة على الجهاد، وذلك كوسيلة لتحويل التباه العدو، وردعه للحفاظ على استمرارية هذا التقليد البسيط»<sup>14</sup>.

باتتهاء المواسم الفلاحية، بل هي ذات طابع حربي، تعبر عن الاستعداد الدائم للحرب والدفاع عن الأرض. وقد تكون أيضا تعبيرا عن استراحة المحارب، نستشف ذلك كله من خلال رموز كثيرة:

دلالات الحركات حيث عملية الهجمة بالقفز إلى الأمام والرجوع إلى الوراء، وضربات الأرجل القوية على الأرض بشكل جماعي ومحدد، تحت صيحات قائد الفرقة المزعوم، الذي يضبط ريثم الرقصة وإيقاعها بكل جدية وحزم، ما يجعله يتماهى ودور القائد الحقيقي في المعركة.

دلالات اللباس التقليدي المستمد من الزي الإسلامي الأصيل المرصع بالخطوط الحمراء، وغمد المسدس، واستعمال البندقية أو العصا.

كذلك دلالات إيقاع رقصة العلاوي الذي يتميز بالصرامة وإذكاء الحماس والبعد كل البعد عن إيقاع الرقصات الشعبية الترفيهية، إيقاع يتماهى والإيقاعات العسكرية المصاحبة للجيش أثناء المعارك والحروب.

وبموازاة رقصة العلاوي نجد في منطقة أولاد نهار رقصة شعبية أخرى تسمى بـ(الذّاره)، يؤديها الرجال على شكل دائري، ولباس هذا النوع من الرقص يختلف عن لباس رقصة العلاوي، حيث يرتدي الراقصون نوعا من البرانس ويحملون البنادق، وعند نهاية الرقصة يطلقون البارود، لذلك تسمى أحيانا بـ(البارودية)، وما يميز هذه الرقصة هو الإيقاع الرزين المستوحى من أصوات حوافر الخيل أثناء الركض وهي متجهة نحو المعركة، وكأنها بذلك ترمز إلى عملية اشتباك كوكبة الفرسان مع العدو، والتي تتوج عادة بإطلاق البارود.

### شعراقات الحضرة - اجتماع، استماع، انتفاع:

أشار الشيخ محمد بن سليمان الصائم التلمساني في مخطوطه «كعبة الطائفين» إلى الحضرة (السماع الصوفي) باعتبارها إحدى الممارسات الأكثر انتشارا في تلمسان أثناء القرن 11 هـ / 17 م، فقد أخبر المؤلف أنه

كركزات مضبوطة معيّنة، وكأنهم يترجمون أحاسيسهم على صفحة أرضهم الطيبة من خلال ذلك الإيقاع، وهذه العملية يمكن ترجمتها في المصطلح العسكري «بالهجوم أو الدفاع»<sup>15</sup>.

يقوم أحيانا قائد الفرقة بدور انفرادي، كأن ينفصل عن الجماعة ليرقص وحيدا البعض الفترات تحت مراقبة فرقة الرقص، التي تقوم بحركة أرجل رتيبة منتظرة منه الإشارة لتغيير الإيقاع أو الضرب بالأرجل بطريقة جماعية ومحددة.

تخضع ضربات الأرجل على الأرض في رقصة العلاوي إلى تسميات شعبية معروفة لدى أولاد نهار، هي من المفاتيح الأساسية في أداء هذا الفن، لا يمكن لمن يجهلها أن يفهم أو يؤدي فنيات هذه الرقصة.

من تلك التسميات الشعبية، نذكر:

البؤنت: ويعني ضربة واحدة بالرجل على الأرض.

الغريشة: هو اسم لناحية تقع في منطقة أولاد نهار (بلدية العريشة)، وفي رقصة العلاوي تعني ثلاث ضربات سريعة بالرجل على الأرض.

سبائسية: تعني عدة ضربات سريعة تخضع لإيقاع معين يضبطها، وهذا الاسم يرمز إلى نوع من التشكيلات الفرسانية لفرق الخيالة من الجزائريين في الجيش الفرنسي المعروفين باسم (Spahis).

تقوم هذه الرقصة كما أسلفنا على ضرب الأرجل ضربا قويا على الأرض أو رمي الجسم متصلا مثل الخشبة، أو قنص الظهر إلى الأمام، أو تأدية قلبات جانبية هوائية، هذه الحركات تلازمها دائما حركة اهتزازية قوية من الكتفين، تجعل تلك الخيوط الحمراء المثبتة فوق الأكتاف تتراقص كأنها الأمل النابض من قلب مشحون بالعزة والتفاؤل والشهامة.

تتكون رقصة العلاوي من إيقاعات كثيرة تفوق العشرين أداء، مما جعل هذه الرقصة تشكل لوحدها مهرجانا فلكلوريا متنوعا، وهي لا تبدو كالرقصات الترفيهية، التي عادة ما تمارس في الاحتفالات الخاصة



الإلهية، ويكاد الصوفية يجمعون على أهمية الذكر في الوصول إلى حضرة الله، من ذلك قولهم:

**كقولنا لعالم ذي غفلة**

#### الذكر مفتاح لباب الحضرة

فالذكر مفتاح لباب الحضرة الإلهية «واعلم أن المراد بحضرة الله تعالى، حيث أطلقت في لسان القوم شهود العبد أنه بين يدي الله تعالى، فما دام هذا مشهده، فهو في حضرة الله، فإذا حجب عن هذا المشهد فقد خرج منها»<sup>19</sup> أي استشعار المؤمن أنه حاضر بقلبه بين يدي الله، هائم ونشوان في رياض القرب من الله.

فيما يتعلق بتسمية حلقات الذكر والإنشاد أو ما يسمى بمجالس السماع باسم «الحضرة»، فقد أرجع أهل التصوف تسميتهم للذكر باسم الحضرة إلى المثل في حضرة الله، اقتداء بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، كذلك ترجع التسمية إلى محاولة تخلص المريد المتصوف من العالم الدنيوي ليتحقق بمقام الحضور، لذلك يفضل تسمية هذا الذكر الجماعي باسم «الحضرة» حيث كلمة ذكر يمكن أن تطلق على أشياء كثيرة.

يقول محمود الصباغ: كلمة ذكر لا تطلق على ذكر الإنسان فحسب بل تطلق على ذكر الحيوانات والجوامد والنباتات، أما الحضرة فاختص بها الإنسان لقوله تعالى في الحديث القدسي: «أنا جليس من ذكرني»<sup>20</sup>.

نشير إلى أن حلقات الحضرة تعرف في جهات أخرى باسم العمارة أو الخمرة أو الزار...

#### الآداب:

تمارس الحضرة في الغالب من طرف طائفة من الفقراء والمقاديم والشيوخ في المنازل أو في الزوايا، تقام أسبوعياً عند رأس كل ليلة جمعة بعد صلاة المغرب، كما تقام في المناسبات الدينية، كرأس السنة الهجرية وذكرى المولد النبوي الشريف والمواسم الشعبية (تكريم الأولياء)...

بعد تحية الحضور لبعضهم البعض، وجلسهم على شكل حلقة، تبدأ الحضرة بقراءة حزب الفلاح

كان يمارسها بمعبة شيخه موسى اللالتي وبعض الفقراء (المريدين) بحرم الشيخ سيدي أبي مدين كل ليلة جمعة (وقد وضعوا لها أدايا وشروطاً)<sup>16</sup>.

فمن النفوس من ترق وتلين وتهذب بالحضرة أكثر من أي شيء آخر، فيسهل قيادتها إلى التأمل والمعالجة، وهدف «الشيخ وغايته إعانة النفوس بما يقتضيه حالها.. لأن الطباع مختلفة وأحوال السالكين طريق الله متباينة»، ومما ينسب إلى الولي سيدي يحي بلحاج<sup>17</sup>

**الحضرة طبل الصالحين**

**ليهايتوب عجاله**

**فيها المجنوبين والسالكين**

**وأهل الحال مع الحالة**

**أيأول للحضرة عطاها قلوبكم**

**ولا تغيبوا فين، عنها تحزمو**

**ايكف الرحمن بها دنوبكم**

**وترجوا الحسنات منها وتغنموا**

ويقول الشيخ أحمد شهاب الدين الزوي في نفس المعنى:

**وإن وجدت حضرة مقامة**

**بالذكر فالجلس تحظى بالكرامة**

**وأذكر بقلب ولسان معهم**

**أواستمع فالخير يرجى منهم**

**فهؤلاء تحقهم ملائك**

**إلى السماء كما رواه مالك**

**وليس يشقى جالس بياهم**

**وإن أسافير حمن بجاههم**<sup>18</sup>

(1) الحضرة: المصطلح والأداء:

#### المصطلح:

يعني مصطلح الحضرة الحضور، أو الاقتراب والدنو، وهي تعني عند الصوفية اقتراب الإنسان من الذات

### (3) الوظيفة الروحية:

لقد تبين من خلال المعاينة الميدانية وباستعمال أسلوب الملاحظة بالمشاركة... مع فقراء ومقاديم الحضرة دور هذه الحلقات في توفير الراحة الروحية للفرد والاطمئنان النفسي، فالفرد أثناءها يحاول التملص للحظات من العالم المادي ومن كل الشواغل الدنيوية بالاحتشاد النفسي والعصبي.

تعتبر الحضرة بمثابة الغذاء الروحي لفقراء الحضرة ومقاديمها ومرتاديهها، إذ تعمل على تهدئة النفوس وطمأنئة القلوب، وبعث السكينة في الحضور، فالحضرة من هذه الزاوية تعتبر زادا حيويا لإشباع الحياة الروحية، التي ستنعكس حتما على تقوية الجوانب النفسية والجسمية للفرد، وهنا نلفت النظر إلى أن جماعات الحضرة تعتقد كثيرا في أهمية هذه الممارسات الروحية وأثرها الفعال في شفائهم من مختلف الأمراض، ودفع البلاء وقضاء الحوائج وجلب المنافع، وهم لا يشترطون في ذلك إلا استحضار النية الصادقة.

زعم أهل الطب أن الصوت الحسن يجري في الجسم مجرى الدم في العروق، فيصفو له الدم وتنمو له النفس ويرتاح له القلب، وتهز له الجوارح، ولهذا كرهوا للطفل أن ينام على إثر البكاء<sup>24</sup>.

فالاجتماع في حلقات الحضرة والسماع حصن للمريد من التراجع، فالاجتماع مع الشيخ والسالكين من المريدين يؤثر في الطباع والفكر والسلوك، فيجعل المريد السالك ميلا إلى أحوالهم من دون أن يشعر «لأن الطباع تسرق الطباع والمرء على دين خليله» «ومن تحقق بحال لا يخلو حاضره منه»، وقديما قالوا: حلقات الصوفية فيها اجتماع واستماع واتباع وانتفاع.

ومما ينسب في هذا السياق إلى سيدي يحي بلحاج النهاري نسبا الكرزاوي مشربا وطريقة:

حَضْرَتُكُمْ تَشْفِينِي

جَمْعُكُمْ كَوْنِيَّةٌ

عَرَفُوْنِي فِي رَبِّي

السَّادَةُ الصَّوْفِيَّةُ

قراءة جماعية، ثم تفتح الحضرة رسميا بذكر اسم الله المفرد، وكلمة التوحيد (لا إله إلا الله)، بعد ذلك تنشد مقطوعات شعرية صوفية تزهّد في الدنيا وترغب في الآخرة، تلك النصوص الشعرية من نظم شعراء متصوفة مشهورين في الغرب الجزائري وجنوبه الغربي، من أمثال: سيدي أحمد بن موسى الكرزاوي، سيدي لخضر بن خلوف، سيدي الشيخ، سيدي يحي بلحاج...

وفي بعض المناطق من تلمسان (منطقة أولاد نهار بتلمسان) يقوم فقراء الحضرة بإطفاء النور، حيث يمارسون الذكر في الظلام لفترة معينة<sup>21</sup>، إما بالتهليل أو بذكر اسم الجلالة، وتختتم حلقة الحضرة بالأدعية والاستغاثات والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم<sup>22</sup>.

### (2) الشروط والآداب:

الحضرة في منطقة أولاد نهار لها شروط وآداب يراعيها ممارسوها<sup>23</sup>، منها:

- تحرير النية، فلا يقصدون بها شيئا غير وجه الله وإصلاح الحال وجلب البركة.
- لا يشترط في حلقات الحضرة أن يكون الفقراء المجتمعين من طريقة صوفية واحدة.
- قدسية الزمان؛ كأن يكون الاجتماع ليلة الجمعة، أو المناسبات الدينية، ومواسم الأولياء (الوعدات) ... أي يترصدون الليالي الفاضلة والأوقات الشريفة.
- قدسية المكان؛ مثل الزوايا، أو منازل السالكين (أهل الله) من الشيوخ والمقاديم والفقراء.
- التزام الحضور الأدب مع الله ومع بعضهم البعض، والتمزام الصمت والابتعاد عن اللغو وعن كل ما يشوش القلب ويبعده من الحضرة.

ونشير إلى أن الحضرة عند جماعات أخرى، لا تشترط أكثر من ضرورة توفر الطهارتين الكبرى والصغرى، والنية الصادقة، وعدا هذين الشرطين فإن الحضرة مفتوحة لكل الناس، فالحضرة حضرة الله ولا يملك أحد فيها شيئا على الإطلاق، فإذا كانت مقامة في المنزل يظل الباب مفتوحا لا يغلق أبدا أثناء الحضرة وبعدها.



كوكبة من الفرسان في وعلة سيدي يحيى بن صفية (الوصول)

- سيدي أحمد بن موسى الكرزازي: ولد سنة 1502م بكرزاز بالجنوب الجزائري وتوفي بها حوالي 1610م، بعد حياة قضاها متعبدا وزاهدا، ينتهي نسبه إلى الإمام إدريس بن إدريس الأكبر الحسني نسباً، تلقى علوم اللغة العربية والفقه والحديث والتفسير وعلوم القرآن، والتصوف ومبادئ الطريقة الشاذلية على يد الشيخ محمد بن عبد الرحمن السهلي، أسس لأتباعه طريقة صوفية تعرف بـ «الكرزازية» نسبة لمنطقة كرزاز أو «الموساوية» نسبة إليه. له ديوان شعري شعبي ضخم، لا يزال جانب مهم منه مخبوء في صدور فقراء الحضرة وأتباع الطريقة الموساوية الكرزازية<sup>20</sup>.

- سيدي يحيى بلحاج: هو سيدي يحيى بن الحاج بن عبد القادر بن بويكرين سيدي يحيى بن صفية جد أولاد نهار (تلمسان)، ولد حوالي منتصف القرن 18م بنواحي منطقة العريشة، كان فقيها عالما وصوفيا شاعرا، وهو أحد شيوخ الطريقة الموساوية، ضريحه موجود قرب قرية بلحاجي بوسيف بتلمسان، عليه قبة عظيمة، يقصده الناس للتبرك والزيارة من مختلف مدن الغرب الجزائري، كان مقامه في الماضي مسلكا دينيا هاما ومنتجعا صوفيا مباركا، خاصة للمريدين الذين يقصدون زاوية كرزاز الوافدين من الجهة الغربية للجزائر.

من جالَ الحَضْرَتنا يَئِزُّرا

يمشي بقلب مُستافئ

يُجِي نَحاس ويرجع نُقْرة

والمُصطفى هو الضامئ

الحضرة هي سباب الخير

الداوي المريد من كسره

اللي يجي لِيَّها بالصدق يُنال

يُصَفِّي قلبه ما يُشْوف اغْيَار

ويقول أيضا:

الحضرة فيها الدَّوَاب قول سيادي

وعَمْدَه يا منها بخير سير نخالي

داخلها يا لئاس ضَرَه يَئِرا

ويَعْدُ يَكُون مُريض قاع قلبه خاسر

(4) مصادر شعر الحضرة:

أجمع مقاديرم وفقراء الحضرة في منطقة أولاد نهار بتلمسان على أن النصوص الشعرية التي يتغنى بها في حلقات الحضرة تكاد تتوزع بين شاعرين صوفيين كبيرين، هما الشيخ سيدي أحمد بن موسى الكرزازي، والشيخ سيدي يحيى بلحاج:

«التوبة أول منزل من منازل السالكين، وأول مقام من مقامات الطالبين..»<sup>27</sup>.

وتتنظم تحت موضوع التوبة جملة من النصوص الشعرية التي يتغنى بها في الحضرة، حيث يتطرق من خلالها الشاعر إلى مصير الإنسان بعبارات واضحة، غير معقدة، فيعبر عن صدق عاطفته، وصدق توبته، متخذاً في مرّات عديدة من نفسه محوراً للكلامه، مثلما تعكسه لنا هذه الأبيات:

يَا نَفْسِي يَهْدِيكَ تَوْبِي لِلْغَفَارِ

نُؤْصِيكَ وَنُؤْصِيكَ مَا أَعْظَمَ الْآخِرَ

وَكَانَ بُغْيِي خَيْرَ لَكَ خُذِي الْأَخْبَارَ

طَبِيعِي رَيْكَ لَا تَمْوْتِي مَغْرُورَهِ

لَا بَدَا تَيْكَ قَصَابَةَ لَعْمَارِ

رَاهِ الْقَبْرِ شَحِيحَ وَالنَّارَ أَشْرِيرَهِ

الشاعر في هذه الأبيات ينطلق من نفسه، ملحا عليها إلحاحاً شديداً على ضرورة التوبة والإقلاع عن المعاصي، متوعداً إياها بحقائق لا يتمادى إليها شك أو ارتياب، مثل حتمية الموت وسكراته، والقبر وضمته، والآخرة وأهوالها، وهي حقائق تذكر كلها هذه النفس بفنائها المحتوم.

ونفس الشيء نلامسه في المقاطع التالية:

الشَّيْبُ رَاهِ بَدَاً مِنَ اللَّحْيَةِ وَالرَّأْسِ

وَالسَّنَنِ اعْدَاذٌ مِنْ فُؤْمِي ظَاخُوا

يَا وَينَ الصَّحَّةَ مَا بَقَاتِ إِلَّا لِلْفَاسِ

وَالْخَذَّ اللَّيْ كَانَ يَضْوِي مُضْبَاخُوا

يَا تَوْبُ لِرَبِّي بَرَكَاكَ مِنَ الْوَسْوَاسِ

يَا هَذَا مَا هِيَ دَائِمَةً لَيْكَ نُزُوحُوا

الشاعر في هذا النص الشعري نراه يمهد لغرضه المنشود بمقدمات تطعن في العالم الحسّي «الديني» مجتهداً في كشف ملامح فناء بني البشر، بمؤشرات قرب الرحيل إلى العالم الآخر، بمفردات مثل: الشيب وتساقط

وحسب بعض الروايات فإن إنتاجه الشعري فاق الخمسمائة قصيدة شعبية في موضوعات الزهد والتصوف، أغلب تلك النصوص أصبحت مادة حيّة تغذي حلقات الحضرة، ويرتوي من منابعها فقراء ومقاديم تلمسان بما تحتوي عليه من قيم روحية.

وعليه نرى أن النصوص الشعرية الصوفية التي يتغنى بها في حلقات الحضرة في تلمسان تعود زمنياً إلى القرون الخمسة الماضية، وهي الفترة التي ازدهر فيها التصوف الشعبي في المجتمع الجزائري بكل طقوسه وممارساته ونصوصه.

#### (5) موضوعات شعر الحضرة:

كان الشعر وما زال معينا لا ينضب يردده الصوفية للارتواء من نبع التعبير الصادق، ووسيلة جادة لتصوير أدق مبادئ الطريق الصوفي بقواعده وأدابه وحقائقه، «هذه الحقائق التي تلوح لقلوب أتقياء هذه الأمة في ارتحالهم الذوقي لمنايع النور الإلهي، سيراً بأقدام الصدق والتجرد عن الأكوان، وطيراً بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات.. حتى تحط عصا الترحال والسفر عند خيام القرب من الله»<sup>28</sup>.

ومن هنا جاءت نصوص حلقات الحضرة لتعكس لنا طبيعة التجربة الصوفية وتجلياتها، وهي في غرضها العام لا تخرج في جوهرها عن كونها منهاجاً للتصوف والتربية والسلوك، وعليه فإن ما يتضمنه هذا الإنتاج الشعري الشعبي ذي النزعة الصوفية من قصائد طويلة أو قصيرة، يتراوح عموماً بين موضوعات مثل: التوبة، المجاهدة، تزكية النفس، الدنيا، الذكر، القلب، المداخ، النبوية، الاستغاثات والأدعية، التعليم..

وسنستعرض بعض النصوص الشعرية الصوفية الشعبية التي تدور حول موضوع «التوبة» على سبيل الذكر لا الحصر:

- التوبة: تمثل التوبة عند الصوفية نقطة البداية في طريق السير إلى الله، وللعارفين من أهل الحقيقة كلام طويل، ومفاهيم دقيقة فيما يخص التوبة من حيث شروطها وأدبها ومنازلها، يقول القشيري:



يا نفسي خذي الخُدود واحسن لك ترتاحي

اتفكري ليلة اللُحود في حفرة تلتاحي

إن طريقة مجاهدة النفس وترويضها عن طريق اتباع أسلوب تذكيرها بفنائها المحتوم، وزوالها المعلوم، طريقة تربوية سلوكية تعج بها مصنفات شيوخ التصوف، يقول الشيخ عبد القادر الجيلاني: «قصر أملهـا - يقصد النفس - وقد أطاعتك إلى ما تريد منها، عظها بموعظة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو قوله: إذا أصبحت فلا تحدث نفسك بالمساء، وإذا أمسيت فلا تحدث نفسك بالصباح، اجتهد في تقصير الأمل وتقليل الحرص وذكر الموت»<sup>28</sup>.

(6) الإيقاع في شعر الحضرة:

طغت الصناعة الإيقاعية على نصوص الحضرة ذات النزعة الصوفية طغيانا، حتى لكأنك تسمع أنغاما وألحانا تستثير القلوب، ولا غرابة في ذلك إذا عرفنا أن النصوص الشعرية الصوفية ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى، وخير دليل على ذلك «التأنيات الصوفية» التي تحولت إلى مقامات موسيقية يتغنى بها في المهرجانات العالمية للسمع الصوفي، مثل: تانية الجيلاني، تانية ابن عربي، تانية ابن الفارض (الكبرى والصغرى)، تانية عبد القادر بن محمد المدعو (سيدي الشيخ) الموسومة «الياقوتة في التصوف»، تانية أحمد العلوي<sup>29</sup>.

يؤكد مختار حبار على موسيقية النص الصوفي قائلا: «إن النص الصوفي في بنيته الكلية هو بالأساس نص سماعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية والموازات الصوتية منها والمعنوية، بوصفها عناصر إثارة، تستدعي استجابة وجدانية وانفعالات، أكثر مما هو نص معني ودلالات»<sup>30</sup>.

يرى عبد الله ركيبي أن الشعر الشعبي الصوفي، عند تأليفه كان يراعي فيه الشاعر وينشد هدفا أساسيا، وهو توفير الإيقاع الموسيقي بهدف التأثير في المتلقي لتحقيق حالات الجذب والوجد أثناء حلقات الذكر والإنشاد: «كثير من قصائد هذا الشعر، وخاصة الزجل إنما ألفت بقصد الغناء والتلحين، وبوجه خاص.. الشعر الديني مدحا أو تصوفا خالصا، لأن الهدف هو

أسنان الفم، كناية عن التقدم في السن)، فقدان الصحة وقوة وبهاء الشباب ونشاطه، كل هذا ليصل إلى الهدف المنشود، وهو إذكاء المشاعر الروحية، ودفع النفس إلى العلو والتسامي، وذلك بالرجوع أولا عن المعاصي والتوبة منها، والإقبال على الطاعة والعبادات، فالإنسان عندما يستشعر معاني مثل ذكر الموت وقصر الأمل، ينبعث في قلبه الخوف والخشية، فيفي بتمام التوبة.

مما يدخل في باب التوبة ما يشير إلى ذم النفس الأمارة والتحذير منها، وما يتعلق بمضارها وطرق علاجها، نسوق هذا النص:

يا ذا النفس تفكري في يوم التذكار

خايف لا تحضاي عنده مخشوره

فعاك راه يحضر لك في الغار

ليلة تتمساي بي في الظلمة مقبوره

مسطح تسطاح بالطوب والأحجار

ردموه بمساح كيلى مظوره

محور الخطاب وغايته في هذا النص ينحصر في تذكير النفس بالموت، لردّها عن غيها وكبح شهواتها، ويأتي الابتداء بلفظة «النفس» متوافقا مع النبرة الوعظية، وذلك أن القصد كله يتجه إلى الحرص على تأكيد فنائها، لهذا كان الحرص على تقديم لفظة النفس والابتداء بها في سياق النص.

وتأتي ألفاظ مثل: تفكري، خافي، محشورة، الغار، الظلمة، مقبورة، متوافقة مع الجو العام للنص، والمشحون بمعاني التحذير والتذكير، وهو في نفس الوقت الهدف الذي يرومه صاحب النص الشعري. وبنفس أسلوب النص السالف وطريقته، تأتي هذه الأبيات:

يا نفسي هني هناك وتوبي لله

اقتعي باللي اعطاك واحمدي لله

هذا النفس ليا طغات ري وأش دواها؟

فكرها بالممات والحساب وراها

في نفوس الناس، فشعراء الحضرة بدت لهم ذنوبهم أثقل من الجبال، وخُيِّل إليهم أن رحمة الله لا تدرك إلا بالدمع والأنين.

لقد بدت لنا الإيقاعات الموسيقية بوجه عام في شعر حلقات الحضرة حزينة هادئة ومؤثرة، وهي إيقاعات تتلائم عموماً وطبيعة تلك المجالس الصوفية التي تحاول أن تسدل على فضاءاتها معاني الصدق والهيبة والقداسة.

الوجد الصوفي الذي يقتضي تمايلاً واهتزازاً خاصاً، يصاحب الإنشاد أو يدعو إلى ترديد تعابير معينة بهدف التأثير والاندماج والتجاوب مع الشاعر أو المنشد...<sup>31</sup>.

كثرت البكائيات في شعر الحضرة؛ خاصة في تلك الموضوعات المتصلة بالموت والقبر، الدنيا الغرارة النفس الأمارة، السلوكات الاجتماعية المنحرفة.. وهو في حقيقته بكاء على أحوال المجتمع والعامة من جزاء الفتن التي ألمت به، وعلى الدين الذي هان وضعف

### • الهوامش

1. - ينظر:
  - الجيلاني بن عبد الحكم، المرأة الجلية، ص: 38، 39، 40.
  - أحمد بن محمد العشماوي، السلسلة الواقية والياقوتة الصافية، ص: 265-266.
  - خليفة بن عمار، سيرة البوبكرية (1) أجداد أولاد سيدي الشيخ، ترجمة: محمد قندوسي، مكتبة جولي مسعود، وهران، (د.ط)، 2002، ص: 92.
  - Jaques Berque : l'intérieur du Maghreb 15-17 siècle, p : 336-337.
  - Capitaine Noel – Document historique sur... B.S.G.O, Sep/Dec, 1917, p: 248 –
  - تقايد أولاد نهار .
2. ينظر: الجيلاني بن عبد الحكم، المرأة الجلية، ص: 42.
3. الجيلاني بن عبد الحكم، المرأة الجلية، ص: 42.
4. فوزية ذياب، القيم الاجتماعية، مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980، ص: 182.
5. شوقي عبد الحكيم، الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط7، (د.ت)، ص: 248.
6. - فوزية ذياب، القيم الاجتماعية، ص: 182.
7. مثال عبد المنعم جاد الله، التصوف في مصر والمغرب، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص: 91.
8. يمازات أغنية الصف، توجد أمازيغ نسوية أخرى، يطلق عليها في الثقافة الشعبية للمنطقة اسم (التبراش)، تغيب فيها الرقص، وتكون مناسبتها غالباً ذكرى المولد النبوي الشريف أو أثناء هداية الأطفال أو ترقيصهم وتنويمهم.
9. شاكر البرمكي، الأزوجة العراقية، مجلة التراث الشعبي، دار الجاحظ، بغداد، العدد الخامس، السنة التاسعة، 1978، ص: 38، 39.
10. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص: 93.
11. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص: 91.
12. إبراهيم بهلول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، (ج 1)، ترجمة: أسماء سفاوي، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 06.
13. يزلي بن عمر، صدى الثورة الجزائرية في الأمازيغ النسوية لولاية تلمسان، منطقة تارة نموذجاً معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1990-1991، ص: 25.

د. محمد عمران - مصر

## تَشَكُّلُ الضُّرُوبِ وَالْيَاتِ عند المَدَّاحِينَ المِصْرِيِّينَ

قَمَّ قول بديهي - في عمليَّات الأداء وتشكُّلاتها - مضاده: أن الإيقاع في الموسيقى هو الأصل قبل أن تتشكَّل الهياكل اللحنيَّة وتتعدد موضوعاتها وأن هذه الهياكل اللحنيَّة (والتي كانت صناعتها - عبر التاريخ - تخضع لمراحل تطور مختلفة) لم يتوافق فيها النغم، وتستقيم مساراته، وتلتزم: «الأوفق بنية زمنية خاصة لا يوفرها سوى الإيقاع».

ومن الطبيعي - ومدخلنا فولكلوري في هذا المقام - أن يكون مقصدنا المباشر البحث عن إجابة مقبولة لتلك التساؤلات التي راحت تنشأ في شأن دور الإيقاع في بناء الأشكال الموسيقية، مقابل الدور الذي تلعبه التوافقات النغمية بتركيبتها المتنوعة، وما إذا كان هذا الدور الإيقاعي قد تراجع أو انتقص من ميزة تفرده كبنية «زمنية تنظيمية»<sup>٩</sup>. ولذلك يكون من الطبيعي أيضاً أن ينصب اهتمامنا - في هذا المقام - على النشاط الموسيقي في دائرة الثقافة



والمَدَّاحون، مغنون متجولون، يجوبون الأسواق، وينشدون على نواصي الحواري وعلى أبواب الدور طلبًا للعطايا. وبالرغم من أن قصص المدائح (أو الغناء القصصي) يقوم على الأداء الفردي والتوقيع على الدف في أن؛ فإن المدّاحة، أو المدّاح غالبًا ما يصطحبها معها نفرًا من الرجال أو النساء للضرب على الدف ولترديد أجزاء من المقاطع الغنائية، وقد يتبادل المصاحبون - مع المدّاحة، أو المدّاح - الأداء أو يتداخلون بصوتهم مع صوتهما في كثير من مقاطع الغناء.

أما قصص المدح فقد شاعت منه طائفة كبيرة منها: «قصة أيوب وقصة فاطمة بنت بَرْي، وقصة الختام (أو الخاتم)، وقصة سعد اليتيم، وقصة السطحية، وقصة سارة والخليل إسماعيل، وقصة غاليه العقيليّة، وقصة قميص النّبي، وقصة خضرة الشريفة، وقصة السيّد أحمد البدوي»، وغيرها.

وتمّ علاقة بين المدّاحين وبعض شعراء السيرة الهلالية، لا تقوم فقط على الصلة العرقية التي تربطهما ببعضهما البعض، وإنما تقوم على صلات فنية أيضًا، فإذا ما استثنينا حالات التدهور التي آل إليها المأثور الغنائي الذي عرفناه عند المغنين الشعبيين التقليديين، (والتي اختلطت فيها الأشكال وتكسّرت، فضلًا عن تداخل بعضها مع بعض البعض)، وإذا ما استثنينا أيضًا ما تشهده الحياة الفنية المعاصرة من تحرر واضح من تقاليد الأداء القديمة - إذا ما استثنينا هذا وذاك - نجد أن الصلات الفنية التي ربطت بين المدّاحين وبعض شعراء السيرة، قامت في الأصل وفق مواضع اجتماعية وضرورات فنية، فالموسيقيون الغجر يتواجدون في شكل أسر وعوائل تربطهم ببعضهم البعض صلة دم ونسب، وفي ظل هذه الصلة تشكلت الفرق ومجاميع الغناء والعرف على الآلات الموسيقية، ولا مكان لغريب يمكن للغجر الاستعانة به في عملهم الموسيقي، ومن ثم انغلقت دائرة الصُحبة الفنية على الغجر، وهذا ما يُبرر استعانة بعض شعراء السيرة بالمدّاح لكي يسأله بالتوقيع على الدف، وربما بترديد بعض مقاطع السيرة أيضًا. وبخلاف ذلك يستعين المدّاح بهذا الشاعر لكي يسأله بالعزف على الربابة،

الشعبية، حيث ما يزال هذا النشاط يضم العديد من العمليات الموسيقية التي تركز على قواعد فنية، ومواضع اجتماعية من شأنها كشف الكثير من الغوامض المتعلقة بالإيقاع ومفاهيمه. ففي هذه الدائرة ما يزال الأساس - في بنية الأعمال الموسيقية - ينشأ على ما يمكن تسميته بـ «المَقُوم الإيقاعي» بتركيبه المختلفة، وبضروبه المتنوعة، ليس على مستوى الانتاج الموسيقي المرتبط بالأحداث والوقائع الاجتماعية عند عامة الناس فحسب؛ وإنما على مستوى الأعمال الموسيقية المرتبطة بالموسيقيين المحترفين وخاصة الذين توافرت لديهم الإمكانيات الفنية من خبرة في الأداء، ومن تعدد في الأدوات، وتنوع في الآليات.

في هذه الدائرة من الاحتراف، والتخصص الموسيقي المتميز برزت فئة من المغنين حظيت بتوافر هذه الميزات وارتبط إبداعها الموسيقي بالمقوم الإيقاعي ارتباطًا وثيقًا ومتميزًا، فضلًا عن أنها (في مجال الإبداع الموسيقي بصفة عامة) راحت تتبوأ - وباقتدار - قائمة الموسيقيين الذين اتخذوا من ممارسة الأداء الموسيقي التقليدي حرفة يتعيشون منها؛ تلك كانت فئة المدّاحين.

## مدّاحون من جنوب مصر

### (مجموعة جيوفاني كانوفا)

والمَدَّاحون: فئة من المغنين تنتمي إلى عوائل غجرية تعيش في مصر. وهي - من الناحية الفنية - تركت ميراثًا من الغناء القصصي عُرف باسم «قصص المدّاحين»، نسبة إلى التسمية التي ظلت تُطلق على مؤدي هذا الصنف من الغناء وهم «المَدَّاحون» أو «مدّاحو الطّار».

والمَدَّاحون ليسوا جميعًا رجالًا، فمن بينهم عدد كبير من النساء راح يبرز خلال العقود الماضية ويتصدر مجالات الأداء عند هذه الفئة من المغنين، بينما راح عدد المدّاحين الرجال يتناقص في الحياة الفنية الشعبية، وبات من المعروف أن حرفة المدح إنما تُنسب للنساء أيضًا كما تنسب للرجال سواء بسواء.



لكن الإيقاع ظل - عند المداحين ومغني القصص الطويل - يمثل القاعدة النظرية والتطبيقية لبناء إبداعاتهم الموسيقية، لا لوزن الألحان، والتحكم في انتظام مساراتها فحسب، وإنما كنض وازن لرسم مساراتها، وتحديد مقدار الزمن ونسبته بين كل نغمة وأخرى<sup>3</sup>. وتنسحب هذه المواضع الفنية بوضوح على غناء المداحين.

من هنا لزم الوقوف على الكيفية التي يجري بها تشكيل الإيقاع عند هذه الفئة من المغنين، وفهم آلية العمليات الفنية الخاصة التي يلجئون إليها في تشكيل الضروب وفي تطويعها. كما لزم أيضاً التعرف (على نحو حتمي) على الأدوات والوسائل الإيقاعية التي يستخدمونها في التوقيع، والتعرف على الطرق والأساليب المتعددة التي يطيعون بها هذه الأدوات.

لقد تبين - من متابعة الأداء الحي لغناء المداحين - أن الغالبية العظمى منهم لا تستطيع تجسيد الإيقاع بالمفهوم الذي تقدم، إلا بأداتين أساسيتين هما: «الدَّف» (بأحجامه المتباينة) و«التصفيق بالأكف». أما عن الأسباب الفنية والثقافية التي جمعت بين المداحين وهاتين الأداتين وحملتهم على التمسك بهما دون سائر الأدوات والوسائل الإيقاعية الأخرى؛ فيمكنك التدرج في توضيحها على النحو التالي:

#### الدَّف / الدَّف / الطَّار / الرِّق<sup>4</sup>:

تأتي أهمية الدَّف، أو الطَّار (عند المداحين)؛ من أنه آلة التوقيع الوحيدة التي يستعينون بها في أغانيهم القصصية، ولم يحدث أن استبدلوها بالآلة إيقاعية أخرى إلا ما ندر<sup>5</sup>. ويبدو أن ارتباط الدَّف بغناء المداحين لم يتأسس في الأصل على مبدأ اختيار الآلة الموسيقية المناسبة لمصاحبة نمط غنائي بعينه<sup>6</sup>، خاصة وأن هذا المبدأ ينسحب على الآلات المنغمة (التي تصدر ألحاناً) أكثر مما ينسحب على آلات النقر والتوقيع، ولذا يكون من الجائز إحالة هذا الارتباط إلى الأسباب نفسها التي جمعت بين الدَّف والعديد من الأنشطة الموسيقية التي تتطلب إحداث نقرات وضربات إيقاعية واضحة النبر. على أن استخدام الدف لإظهار نوع الضرب وتشكلاته

وربما يقوم بجانب ذلك بترديد بعض مقاطع المدح. ووفق هذه الصُّحبة تداخلت أساليب الأداء الخاصة بالمَدَّاح مع أساليب أداء هؤلاء الشُّعراء، أو بالأحرى مع البعض منهم<sup>2</sup>.

في هذا الإطار الفني تشرب الموسيقيون العَجَر فنون بعضهم البعض، وعلى الرغم من أن التَّوفُّر على قدر من التخصص الغنائي ظل مرهوناً بالإمكانات الفردية ويمدى ما يتحصل عليه هذا الفرد أو ذاك من محفوظ غنائي من ناحية، ويمدى ما يُظهر من نجاحات وبراكات في المحفوظ الغنائي الذي راح يجربه ويؤديه أمام الناس من ناحية ثانية؛ فإن ثَمَّ تداخلاً قديماً. بين تخصصات الغناء عند المؤدين الجوالين. راح يُظهر فيما ينشده المداحون وبعض شعراء السَّيرة من موضوعات بعينها، فبالإضافة إلى تشابه المقدمات واللزمات الشعرية التي يستهل بها هؤلاء المغنون غناءهم؛ هناك موضوعات غنائية مشتركة تدخل في محفوظ كل من المَدَّاح وبعض الشُّعراء وتأتي في إنشادهم، فبعض الشُّعراء ينشدون من قصص المداحين قصة أيُّوب وقصة مأمونة وقصة قميص النِّيِّ وغيرها. كما ينشد المداحون بعضاً من أحداث سيرة بني هلال، وأكثر أجزاء السَّيرة رواجاً في غناء المداحين تلك التي تعرض لقصة أبي زيد الهلالي وعالية العقيليَّة. وبجانب ذلك هناك وحدة في النُّظم الإيقاعية التي يقوم عليها الأداء في السَّيرة عند بعض الشُّعراء وفي المَدَّاح لاسيما وأن هناك طائفة من مؤدي السَّيرة لا يستخدمون - في غنائهم - سوى «الدَّف» بكل ما يدور في نطاقه من استخدامات إيقاعية مشتركة بينهم والمداحين وخاصة من حيث الشكل وطريقة التوقيع وأساليبه.

ومع تعدد الخصائص الفنية التي ربطت مُغني المَدَّاح بجانب من أساليب أداء السَّيرة، (وخاصة السَّيرة الهلالية)؛ برزت صفات مشتركة في الشكل عند كل من الفئتين وخاصة في الحالات التي يلجأ فيها المداحون وبعض شعراء السَّيرة إلى الاعتماد على عناصر فنية بعينها ولاسيما في الغناء الذي يتخلله بعض السُّرد والتعبير بالحركة الجسدية وبالإشارات والإيماءات وما شابه



إلى دعم هذه الأصول، وتوضيح خصائصها، على أن هذا القول يضيف - في الوقت نفسه - بُعداً آخر للمعنى الذي تنطوي عليه عملية التوقيع على الدف، ويتمثل هذا البعد في الجرس الصوتي العام الناتج عن المزوجة الصوتية (أي الطاقة الناتجة عن دمج صوت المغني مع صوت الضربات والنقرات الإيقاعية) <sup>٥</sup> فـصوت الدف رلين مميز، خاص يجده المغني متألفاً مع صوته، يحسه ويقدر أهميته، وقد حاول أحد رواة السيرة تفسير هذا المعنى بقوله: «وإنا بقول في أبو زيد لا زيم الدف يرخم يَم راسي (أي بالقرب من أذنه) وفي سياق آخر يقول «يدوي يَم راسي» ويأتي هذا القول ليؤكد المعنى نفسه الذي أشار إليه العديد من المغنين المداحين الذين يستخدمون الدف.

ومعنى الدف (وخاصة الشعراء منهم) يرفض صوت «الذريجة» ويرفض صوت الدف المزود بالصنوج (الزهر) لأنهما ينايان به عما يألوه من رلين و«يتكالبش» (يتقيد) إذا صاحبتة الرابطة وإذا اضطرب لذلك ترك أنغامها وراح يشق لنفسه طريقاً مغايراً من النغمات التي يرسم مساراتها على النحو الذي يتألف مع طبقة صوته، ومع توقيعاته من النقرات. ويقول أحد شعراء السيرة الذي يُلشد أشعارها على الدف: إنه دائماً ما يوجد فارق بين الطريقتين في المصاحبة الآلية

لا بد وأن يكون قد مرَّ بمراحل فنية ساهمت في بلورة طرق الأداء وأساليبه على النحو الذي ميَّز كل طريقة وأعطى لها خصوصيتها <sup>٦</sup>. كما لا يوجد لدينا تفسير للتميز الذي اختص به ارتباط الدف بالمداحين العجّرسوي أن يكون هذا الارتباط قد سار منذ مراحل قديمة في الاتجاه الذي اقتضته تقاليد العمليات الغنائية كل وفق تمايزها النوعي، ووفق تنوع فئات المؤدين وانتماءاتهم الفنية. والمعروف أن تشكيل الضروب المصاحبة للغناء يقصد به ضبط الوزن وتنظيم الضربات، لكن استخدام الموسيقيين العجّر الدف في غنائهم المعاصر راح ينطوي على وظائف فنية تجاوزت - في أحوال كثيرة - تلك القاعدة الأولية خاصة وأن الدف عند العجّريين المصريين ارتبط - في أكثر استخداماته - بغناء الروايات القصصية الطويلة، ولا يُعرف على وجه التحديد كيف ارتبط استخدام الدف بهذا الصنف من الغناء، خاصة وأن هذا الارتباط يبدو أنه لم يتأسس في الأصل على المبدأ القائل: أن لكل غناء آلاته وأدواته، ولذا يكون من الجائز (وكما أوضحنا) إحالة سبب هذا الارتباط إلى العوامل التي جمعت بين الدف والأنشطة الموسيقية التي تتطلب تشكيل الضروب لضبط الوزن وما شابه.

واستخدام الدف لدى المداحين (وكما ذكرنا) يتجاوز في كثير من الحالات مجرد كونه أداة لتشكيل الضروب ولوزن الألحان ذلك أنه يتحول (في الغناء القصصي) إلى عنصر من عناصر العرض الغنائي، على أن الأمر يتطلب أولاً البحث في العلاقة بين أساليب التوقيع على الدف، والعوامل التي تهى للمغني إظهار هذه الأساليب، ويُقصد بذلك الإشارة إلى التركيب المادي (الفيزيائي) للدف، وطريقة حملَه، وإمكاناته الصوتية.

لا يتقبل معنى الدف ضربات أو نقرات إيقاعية ذات جرس صوتي يكون مخالفاً للجرس الذي اعتادوا على صدوره من الدف، وحينما يفصح مغني القصص عن السبب الذي يحملهم على التمسك بهذه الأداة في صحبة الغناء وخاصة غناء القصص الطويل (كالسيرة الهلالية على سبيل المثال)، يقول: «إن لقصة الهلايل طريقة وأصول»، والدف - وفق هذا المعنى - يساعد في تحقيق هذه الطريقة لدى المغنين، ويؤدي استخدامه



تصفيق أحادي المسار



تصفيق متعدد المسار

الاهتزازات، ومن ثَمَّ يكون الصوت الصادر عن الضرب في هذا الموضع أكثر جِدَّةً من الصوت الذي يحصل عليه بالضرب بأصابع اليد اليمنى على بقية سطح الرِّقِّ الجلدي .

يوقع المغني على الدف بالنقر على الرِّقِّ بأصابع اليد، أو بالضرب عليه براحة اليد، أو بكليهما معاً بأعداد متوالية كثيرة الزخارف والحشوات الصوتية، تنتظم جميعها في وزن رباعي، أو ثنائي بسيط .

### التصفيق بالأكف:

عند تتبع العمليات الإيقاعية التي تجري بالتصفيق بالأكف لوحظ أنها لا تحدث إلا في نطاق الأنشطة الموسيقية التي يسمح بناؤها الإيقاعي بمسيرة التشديدات الإيقاعية، أو تأكيدها على نحو منتظم. كما لوحظ أن تلك العمليات ترتبط في أغلب الأحوال بما يعرف بالمشاركة الموسيقية الجماعية. ففي هذا الإطار ينتظم التصفيق وفق تشكيلات عديدة، منها ما هو أحادي المسار<sup>11</sup>، ومنها ما هو متعدد المسار<sup>12</sup>. وبالرغم من تعدد الأشكال الإيقاعية - التي تجري بالتصفيق - فقد لوحظ أنها تنطلق جميعاً من قاعدة واحدة أساسية، تتمثل في أن للتصفيق ضربة واحدة مشتركة تبرز كمبدأ إيقاعي منظم تستند عليه عملية الأداء، ولا يُعرَف للتصفيق - في إطار المشاركة الجماعية - نظام آخر يخرج عن دائرة هذه القاعدة .

(على الرِّبَابَة وعلى الدَّف) حيث يختل الأداء إذا ما أنشد الواحد منهما بغير طريقته. ويذكر أحد شعراء السَّيْرة الذين ينشدونها على الرِّبَابَة (في صعيد مصر): أن ثم فارقاً كبيراً بين أنشاد السَّيْرة على الرِّبَابَة، وأنشادها بصحبة نقرات الدَّف وحده «لأنا اعرف أقول بطريقة الدَّف ولا شاعر الدَّف يقدر يقول بطريقي، ولمَّ اشتغل معاه بالربابة أقول له «الأئين دا» (يعزف على ربابته درجة صوتية واحدة ممدودة) وهو بقي يقول زي ما يقول، ولمَّا يفرق عن الأئين (يبتعد) أضبط على صوته وامشي وراءه، وزَّي ما يقول أقول وهو ما يبششني على أئين واحد أبداً (أي أنه لا يثبت على طبقة صوتية واحدة مستقرة)» .

والمدَّاح هو الذي يقوم بتصنيع الدف بنفسه، وإعداده للعمل، ومن ثَمَّ يتاح له مراعاة مواصفات الإعداد الذي يُوقَّر له الإمكانيات الصوتية المطلوبة، والتي تتفق ومساعيه الفنية، كأن يكون الدف متسعاً قليلاً، أو ضيقاً بعض الشيء، أو حاداً لامع الصوت، أو بصوت غليظ، أو بصوت يقع بين هذا وذاك .

ومهما اختلفت هذه المواصفات، أو تفاوتت من مغنٍ إلى مغنٍ آخر، فإن الرواة المداحين يجمعون على أن مدَّاح الدَّف لا يستطيع الغناء بدون الدَّف، وهو جعل بعضهم يذهب بالقول إلى «أن موضوعات غنائهم القصصي وتفصيل رواياتهم الغنائية إنما تخرج من مخاين الدَّف»<sup>9</sup>.

والدف يتخذ شكل إطار مجهز من الخشب الرقيق، شُدَّ على أحد أوجهه رِقٌّ من جلد الماعز<sup>10</sup>، يحمله المغني مُرَكِّزاً إياه على راحة يده اليسرى في وضع رأسي قابضاً عليه بالإبهام، ويضرب عليه بكل راحة اليد اليمنى وأصابع اليد اليسرى فيصدر عن ذلك ضربات ونقرات ذات أصوات متباينة في حدتها وغلظتها، ويمكن تمييز خطين أساسيين من هذه الأصوات بالرجوع إلى إلى العوامل المسببة لحدوثهما: فأصابع اليد اليسرى لا تنقر الرق الجلدي إلا في الموضع المتاخم للإطار الخشبي، وهو الموضع الذي تزداد فيه قوة شد الرق الجلدي (بالقياس إلى قوة الشد الواقعة على بقية أجزاء الرق الجلدي)، وبطبيعة الحال كلما زادت قوة الشد زاد عدد

من القرن الفائت، (والتي كان المداحون يعتمدون فيها على التوقيع بهذه الطريقة)؛ كان المغني يجلس متربعا واضعا الدف بين فخذه (بحيث تكون واجهة الرق الجلدي إلى أعلى) ثم يضرب عليه بكف يمينه ضربات ثقيلة (في مواضع النبرات الثقيلة «دُم») تتعاقب بفواصل ثابتة. وفي موضع كل فاصلة من هذه الفواصل يصفق المغني بكفيه تصفيقة واحدة (تتكرر في مواضع النبرات الخفيفة «تَك») ومن تعاقب الضربات الثقيلة والتصفيقات الخفيفة يتخلق الشكل الإيقاعي لهذا التوقيع. وعندما يريد المغني أن يتحول بالتوقيع من هذا الضرب إلى أي ضرب آخر تراه يمسك بالدف في الوضع الشائع المعتاد، أي مرتكزا على راحة اليد اليسرى.

وقد يصطحب المداح فردا آخر يقوم بالتوقيع بهذه الطريقة، وفي هذه الحالة لا ينشغل المداح - عادة - بمهمة إحداث الضربات الأساسية (النبرة الثقيلة والنبرة الخفيفة) لأن صاحبه سوف يضطلع بها، ومن ثم ينصرف المداح إلى النقر بأنامله على الرق الجلدي مرتجلا (على الوزن نفسه) العديد من الحليات والزخارف المختلفة. ونتيجة لذلك يتداخل معا كل من الخططين الإيقاعيين الصادرين عن دَف المداح ودَف صاحبه فيشكلان الضرب الذي تميزت به هذه الطريقة في الأداء.

ويستخلص من أحاديث الرواة أن التوقيع بهذه الطريقة يجمع بين ضربين أساسيين لا يستغني عنهما المداح، أحدهما يُعرف باسم «الفرد» أو «الفردى»<sup>15</sup> يجمع فيه المؤدي بين الضرب على الدف والتصفيق معا، بينما يُعرف الضرب الثاني باسم «الجوز» وهو الذي يصدر عن الضرب على الدف وحده.

ويسمى الضرب «فرد» أو «مفرد» لأنه لا يظهر سوى الضربات الأساسية (الشديدة والخفيفة) بينما يعتمد «الجوز» على الجمع بين تلك الضربات والحشوات الإيقاعية (من زخارف وحليات) في تشكيل واحد. وعلى الرغم من أن هذا التفسير يؤكد مع الشواهد الميدانية المتبقية. أن ضرب الفرد يمكن أن يؤدي بالدف فقط؛ فإنه لا يوجد مع ذلك سبب فني واضح يحمل المؤدي على توقيع «الفرد» بالدف

## التصفيق الخالص ( بدون مصاحبة آلية ) :

من المعتاد ألا يحدث هذا التصفيق إلا بعدما يكون المداح قد قطع شوطا في الغناء يكفل له، ولمستمعيه، التكيّف مع خطة وزنيّة عامة تحتوي الشعور بسرعة الأداء، وتستوعب نظم الوقفات والاستهلالات.. إلخ. ولذا تتضاءل أهمية الدور الإيقاعي الذي يلعبه التصفيق في هذه الحالة، فيأتي وكأنه يُذكر بأن الأداء ما يزال في طور الغناء، وهو دور ثانوي إذا ما قيس بأهمية الدور الذي يبرز للتصفيق حينما يُستخدم للإثارة والتنبيه، وهو مقصد واضح منذ اللحظة التي يلقي فيها المغني بالدف جانبا ليبدأ بالتصفيق، وهي اللحظة نفسها التي يرتفع فيها صوت المغني تدريجيا وترداد فيها سرعة الأداء مع وقوف المغني على قدميه، وهو (عند المداحين وعند بعض شعراء السيرة القدامى) شكل من أشكال الأداء المروري من مقطع غنائي إلى مقطع غنائي آخر.

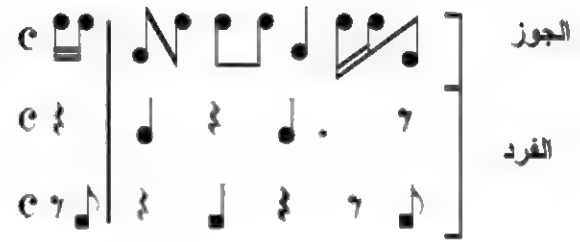
والتصفيق ليس منتظم الضربات دائما، فحينما ينتقل المغني بالتوقيع على الدف إلى التصفيق؛ فإنه ينتقل من الحالة الغنائية التي تكثر فيها الألحان إلى حالة يسيطر عليها ما يُعرف بـ «الإلقاء المرنم» (ريسياتيف) وهي حالة الأداء التي تسمح بجنوح نبرات الصوت خفضا أو رفعا، كما تسمح أيضا بدفعه إلى أي مسلك من مسالك توظيف الصوت البشري لأغراض فنية مختلفة<sup>13</sup>. وفي إطار هذا الأداء قد يتوقف التصفيق مرات عدة، خاصة عندما يلجأ المغني إلى التلويح بيديه في حمية الوصف ليعبر عن موقف في القصة المغناة، أو أن يصور حدثا من أحداثها<sup>14</sup>. ويستمر الأداء بالتصفيق على هذا النحو، يتشكل بين معطيات الأداء الموسيقي ومتطلبات التغيير في طريقة الأداء.

## التصفيق مع الضرب على الدف :

كان المداح - وحتى وقت قريب - يلجأ إلى إحداث الضرب بطريقة مميزة تعود إلى تقاليد غنائية قديمة، ففي الحالات القليلة التي بقيت حتى مطلع السبعينات



من خواص تشكيل الضروب ومعالجتها في الغناء الطويل، فالمؤدون لا يبدأون بالتوقيع في كل مرة بضربة ثقيلة دائماً أو بضربة خفيفة دائماً، وليس هناك شاهد محدد - في آلية هذا التوقيع - يمكن اتخاذه معياراً لقياس مدى الأهمية التي يوليها المؤدي لكيفية البدء، أو تحدد لماذا البدء بالضربة الثقيلة أحياناً دون الخفيفة، ولماذا يحدث العكس دونما سبب واضح. على أن المؤدي حينما يبدأ بالتوقيع بالضربة الأولى، وسواء كانت هذه الضربة ثقيلة أو خفيفة؛ فإن هذه البداية تعني في الوقت نفسه بداية تشكيل الضرب المصاحب للغناء، وهو المبدأ نفسه الذي يسمح للمؤدي أن يُغيّر من مواقع التّشديدات داخل الغناء (وفق ما يراه ملائماً لحركات صوته أو ملائماً لموضع معين في الأداء) ويحدث هذا التغيير عن طريق ملء مواضع هذه التّشديدات بالعديد من الحشوات والزوائد الإيقاعية كالحلّيات والزّخارف.. إلخ. ومع ذلك فإن المؤدي - وبعد أن يبدأ الدخول إلى الغناء - يحافظ على مواضع كل من الضربات الشديدة والخفيفة وبحسب ما يقابلها من تشديد أو تخفيف في إيقاع الشّطرة الشّعريّة، فإذا جاءت بداية الشّطرة الشّعريّة في موضع الضربة الإيقاعية الشديدة حرص المَغَنّي على إظهار هذا التشديد في موضعه دونما تأخير أو تقديم، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالضربة الخفيفة وبداية الشّطرة الشّعريّة. وفي الحالات التي يلجأ فيها المَغَنّي إلى تقديم أو تأخير موضع التشديد أو موضع التخفيف (أي إذا أراد أن يكسر هذه القاعدة عن عمد) لجأ إلى إظهار أساليب أخرى، وهذا لا يحدث عادة إلا من قبل المَغَنّي الذي يتمتع بخبرة ومقدرة تسمح له بكسر هذه القاعدة وتقديم البديل الذي يجب أن ينصوي على قيمة فنية عالية. ومما يجدر ذكره أن هناك مقاطع في الغناء تأتي فيها كل شطرة من شطرات الشّعري في موضع الضربة الضعيفة وذلك بسبب طبيعة التكوين الإيقاعي للضرب في كل من اللحن والشّعري، ومثل هذا الأداء يُظهر أمرين، الأول: مقدرة المَغَنّي على وضع كل من التركيب اللحن والشّعري في موضعه الموسيقي (الوَرْثي) الصحيح. والثاني: أن هذا الموضع الموسيقي يُظهر في الوقت نفسه درجة وعي المَغَنّي بموضع النَّبْر، (شديده، وخفيفه)، فكل موضع ثقيل في الضرب، أو



والصّفق معاً سوى أن هذه الطريقة في التوقيع تنشئ خطاً إيقاعياً منتظماً يتعاقب فيه صوتان متمايزان من ناحية اللون.

ويذكر الرواة في صعيد مصر أن هذه الطريقة في التوقيع تعود إلى زمن ما كان يعرف باسم «مَداحين الجُمع» فهم الذين ابتدعوها وأولئك كانت لهم طريقة مميزة في تقديم فنهم، حيث كان يجلس منهم ثلاثة أو أربعة وسط الجمهور ويتناوبون الغناء فيما بينهم وكل منهم يمسك بيده دُفّاً يضرب عليه، ومن كان منهم يأتي دوره في الغناء تراه يجلس مرتكزاً على ركبتيه وسط زملائه المداحين ويضرب على الطّار، وأحياناً كان يُغيّر من جلسته فيجلس القُرْفَصاء أو يهيم واقفاً ويتنقل بين الجمهور ويستمر على هذا الحال بعض الوقت قبل أن يعود إلى حيث يجلس زملاؤه لينفرد مدّاح آخر بالغناء.

ويؤكد الرواة أن طريقة أولئك المداحين كانت تتميز بالجمع بين ضربيّ «الفَرْد» و«الجُوز» وأن أداء هذين الضربين كان يأتي بالتبادل فإذا كان المَغَنّي يوقع بطريقة «الفَرْد» قام زملاؤه بالتوقيع بطريقة «الجُوز» وإذا وقع زملاؤه بطريقة الجُوز قام المَغَنّي بالتوقيع بطريقة الفَرْد، وهكذا. وكان من المعتاد لدى أولئك المداحين أن يجلس أحدهم مُتَرَبِّعاً ويضع الدُف بين فخذه ويضرب عليه بالتعاقب عدداً من الضربات الثقيلة ويملاً قواصلها بتلك الصّفقات<sup>16</sup>.

إن أهم ما يميز تشكيل الضرب على الدُف (عند كل الذين يستخدمون هذه الأداة في صحبة الغناء الروائي الطويل) هو طريقة البدء التي تُظهر من اللحظة الأولى المبدأ المتبع في تشكيل الإيقاع، (أي في كيفية التعامل مع الضرب ومعالجة مفرداته وكذلك سرعته) ويمكن النظر إلى طريقة البدء هذه على أنها خاصية أساسية



الضعيفة اللتين ينتظم بهما الوزن. ولاشك أن عدم التقيد بالوزن (في أجزاء معينة من الأداء) يعني في الوقت نفسه التقيد بإيقاع آخر غير الإيقاع الموزون، ومن ثم تبقى معالجة الإيقاع وتمثيل الوزن وكل ما يتصل بهما من مفاهيم لدى عازفي الرّبابة المداحين - تبقى - من الملاحظات التي لا يستقيم فهمها فهماً صحيحاً إن هي عُزلت عن فهم طبيعة التشكيل الإيقاعي العام الذي تدور حوله كل صور الإيقاع بما فيها من النظام واختلال واختلاف في السرعة أيضاً.

ومن الملاحظات المهمة التي تجزئ في إطار التشكيل الإيقاعي الموزون (وخاصة التشكيل الذي لا يعتمد بالضرورة على استخدام أدوات إيقاعية) أنه يفتقد في بعض أجزاءه المحافظة على تدفق النّبرة الإيقاعية الشديدة بتوالي دائم ومنتظم، ومن ثم يبدو الوزن منكسراً في تلك الأجزاء التي تأتي عادة في شكل مواقع مرورية ينتقل بها الأداء من شكل لحني إلى شكل لحني آخر أو من سرعة إلى سرعة أخرى، كما قد يحدث هذا الكسر الوُزني لأسباب أخرى أهمها عدم تطابق إيقاع اللحن بإيقاع الشّعور (التفعيلة) وهي الحالة التي يصعب معالجتها في إطار الوزن اللحني المنتظم.

خفيف يعد معياراً لقياس الزمن الواقع بين الضربات وبعضها البعض. ولكي يُعزّز المُعزّي من سلامة الشكل الإيقاعي ويؤكد شعوره بالضربات الشديدة والخفيفة؛ يلجأ إلى تقطيع الشكل اللحني تقطيعاً إيقاعياً مختلف الأشكال في إطار الوزن الكلي.

وقمّة ملاحظة جدير ذكرها في هذا السياق - تخص المدّاحين الذين يلجئون إلى الغناء بصحبة آلة الرّبابة على نحو خاص دون الحاجة إلى أية أداة أخرى لضبط وتنظيم الإيقاع -، فهو لاء دائماً ما ينحون بالأداء تجاه التحرر من الوزن بخصائصه المتعارف عليها<sup>17</sup>، وهذه الخصائص ليست ممثلة في غناء هؤلاء المدّاحين إلا في مواقع معينة في الخط اللحني تقتضي طبيعة تكوينها النغمي والعروضي التحرر من خاصية الالتزام بالوزن المنتظم تنظماً قياسياً وهذه المواقع اللحنية تأتي - في الخط اللحني - إما كاستهلال، أو كمواقع مرورية تربط بين الأجزاء اللحنية ذات الإيقاع الموزون ببعضها البعض، وهي الأجزاء التي تسيطر - بطول متنها الشعري وشكلها اللحني - على عموم الأداء، وهذا يعني أن هناك اتجاهًا نحو وزن الإيقاع ويعني أيضاً أن لدى المؤدي وعي بالعلاقة بين النّبرة الشديدة والنّبرة

النَّبرة الشديدة قياساً بمواقع النَّبرة الخفيفة فينشأ عن ذلك شعور بأن كلاً من الميزانين يتداخلان معاً في موقع لحن قصير الزمن نسبياً. والمعتاد ألا ينتج عن الشعور بهذا التداخل أي نفور لأن كلاً من الميزانين ينتميان إلى أصل وزني واحد، ويظل الفارق بينهما محدوداً بمواقع النَّبر، وهو أمر لا يلتزم به المؤدي عادة كما سبق توضيحه، فضلاً عن أن الالتزام بمواقع النَّبر يختلف من مؤدٍ إلى مؤدٍ آخر وخاصة في غياب الأدوات الإيقاعية الضابطة.

أما الألحان ومساراتها المتبعة في غناء قصص المداحين، فإنها دائماً ما تأتي في حدود فاصلة الرابعة الموسيقية وهي الفاصلة التي تتناسب (تقليدياً) وخصائص الغناء الملحمي، أو الغناء الروائي الطويل، وقليلاً ما يلجأ المَدَّاح إلى تجاوز هذه المساحة الصوتية.

وفي تشكيل الألحان يلاحظ أن كل قصة من قصص المَدَّاحين لها لحن مميز خاص بها ومع ذلك هناك تشابه وتقارب ليس فقط بين هيكليته هذه الألحان وبعضها البعض؛ وإنما في مسارات النَّغم، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الغناء القصصي (وخاصة الصادر عن مَغْن واحد بعينه) تبرز فيه وحدة الأسلوب الموسيقي الممثل لثقافة موطن المَغْن ومرجعياته الفنية. يُضاف إلى ذلك أن المَدَّاحين لهم طرق تقليدية في الأداء، أهمها تلك التي تتمثل في اختيار نوع الضَّرْب ونوع أدواته على النحو الذي سبق بيانه، كما يعتمدون إلى طريقة واحدة متميزة في الأداء الجماعي الذي يأتي في الأجزاء التي تتطلب الرُّدود أو التداخل الصوتي.

أما التكوين المقامي الذي تجري عليه الألحان فلا يخرج عادة عن جنس الجَزَع لمقام الرَّاسْت، وهو التكوين «الرباعي» الشائع في الاستخدامات الموسيقية الشعبية لأسباب تتصل بطبيعة الثقافة الموسيقية التي حددت التكوينات المقامية المستخدمة في الموسيقى الشعبية عند المحترفين في نطاق تكوينة الرَّاسْت وفروعه في حدود قليلة.

حينما يبدأ المَدَّاح الغناء يستهله بالتوقيع على الدف، (وهو جالس) مُحدثاً ضربات من نعاقيب النَّبر الثقيل والنَّبر الخفيف، وسرعان ما ينتظم هذا النَّبر

ومن هنا يمكن القول أن أهم ما يميز خصائص الإيقاع - عند عازفي الربابة المداحين - أن الإيقاع لا يبدأ بالضرورة بإظهار نوع النَّبر شديدة من خفيفة، ولا يعتمد في بداية الأداء (وفي أجزاء أخرى داخل الأداء) على مبدأ المحافظة على المسافات الزمنية التي تفصل بين النبرتين (الشديدة والخفيفة) فالمداح لا يُؤلي أهمية كبيرة لهذه الناحية. على أن تميز الشكل الإيقاعي وتحديد نوع ميزانه وسرعته لا يحدث عادة إلا بعد انقضاء وقت من بدء الأداء يكفي لإدراك التوقيع وانتظام تدفق النَّبر حتى يمكن تحديد شكل العلاقة الزمنية التي تفصل بين النَّبرة والأخرى وفهم طبيعة الدور الذي تضطلع به النَّبرة الشديدة في تشكيل هذا الإيقاع ومن ثم يمكن تحديد نوع الوزن وتقدير سرعته.

أما حركة الإيقاع (وهي الناحية التي تظهر مدى تمثيل المؤدي لثبات أو تباين السرعة أثناء الأداء (Tempo) فإنها غير ثابتة، ويبدو أن عدم ثبات السرعة على درجة محددة (تتوافق مع ثبات سرعة بُندُول الساعة أو مع انتظام مقياس السرعة «Motronome») - يبدو - أنها سمة من سمات هذا الأداء الموسيقي الذي يستغرق وقتاً طويلاً والذي لا تُستخدم فيه أية أدوات للتوقيع. ولا شك أن المرونة وعدم الصرامة اللتين يبيدهما المَغْن (عازف الربابة المداح) تجاه عدم ثبات سرعة الإيقاع تعني أنها ضرورة تستوجبها تقاليد أداء الغناء القصصي الطويل وخاصة في حالات الأداء التي يعثرها الوقوف على حرف أو مدَّحرف أو التمهّل عند مقطع والإسراع عند مقطع آخر... إلخ، ومع ذلك يمكن القول أن هناك «نبضة» أو «وحدة» إيقاعية مُنظمة للوزن يمكن إدراكها في أداء أولئك المغنين وإن كان الشعور بتأثير هذه النبضة يغيب أحياناً في بعض المواقع وخاصة فيما يتصل بسرعة الأداء.

أما الموازين التي تصاغ عليها الألحان عند عازفي الربابة المغنين، فإنها لا تخرج عن الميزانين «الثاني البسيط والرباعي» وقد يجري تشكيل الخط اللحن في واحد من هذين الميزانين لفترة من الأداء قد تطول أو تقصر ثم يتغير الإيقاع ليتحول بالأداء إلى الميزان الثاني. وقد يتشكل الخط اللحن على نحو لا تنتظم فيه مواقع

يدخل المغني مباشرة إلى الغناء مع التوقيع على الدُف، والمعتاد عندئذ أن يكون هذا الغناء بلحن آخر ويتوقع آخر. وقد يعلو الصوت وتزداد سرعة الأداء إذا كان الشَّعر يصف معركة (على سبيل المثال)، كما يتخلل التوقيع حينئذ صوت ضربات ثقيلة، وتبرز قفزات نغمية حادة في حركة سريعة ومتعاقبة، أو تأتي من حين لآخر على غير انتظام. وينتهي المغني هذا الجزء الغنائي السريع بقفلة قصيرة يؤديها بتوقيع بطيء، وقد لا يصاحبها أي توقيع. وقد يتابع المغني الأداء بعد ذلك بطريقة السَّرد، أو يتوقف عن الأداء بعض الوقت للراحة قبل أن يتابع الأداء مرة أخرى مستهلاً إياه إمَّا بالسَّرد، أو بغناء مقطع في المديح النبوي، أو بالدخول مباشرة إلى أحداث القصة.

ومن التقاليد التي كانت متبعة لدى المداحين: أن المغني كان ينهض واقفاً وهو يتابع الغناء، وقد لا يثبت في مكان واحد لفترة طويلة، فتراه ينتقل بوضع خطوات أمام ووسط المستمعين ويقدر ما يسمح به مكان العرض، وقد يلقي بالدُف جانباً، أو على مقربة منه ويلوِّح بيديه تارة، ويصفق تارة ثم يعود - بعد فترة من الأداء - إلى حيث ألقى بالدُف، فيمسكه بيديه ويوقع عليه. وقد تمر فترة طويلة من الأداء يقطعها المغني بين الأداء واقفاً والأداء وهو جالس، وبين التوقيع بالدُف، والتوقيع بالتصفيق، - وفي سرعة مفاجئة - يتوقف المغني عن التوقيع وينبعث - من حيوية الصوت - ذيل نغمي بطيء الحركة، يميل ناحية الغلظ، يصاحب نهاية المقطع الشَّعري أو نهاية الفقرة: «أفضل ما قلنا نصلي على النبي» أو: «يا عاشق الزَّين صلي».

في وزن وسرعة محددين. والمعتاد أن يبدأ المغني الأداء الموزون في سرعة معتدلة (وقد تميل إلى البطء) وينشد مقطوعاً أو أكثر في مدح الرسول ثم يبدأ بعد ذلك في غناء وقائع القصة.

بعد فترة من الغناء الموزون (قد تمتد إلى عشر دقائق) يمكن ملاحظة ما يطرأ على الأداء من تغيير، وخاصة التغيير الذي يتعلّق بسرعة الأداء والطبقة الصوتية، ففي الأولى تزداد السرعة بينما يحدث ارتفاع ملحوظ في الطبقة الصوتية، وتلك التغييرات دلالة على أن المغني ما يزال يتحسس طريقه لتحديد السرعة والطبقة الصوتية المناسبين للأداء ولإمكانات صوته. وبعد أن يقطع المغني شوطاً في الأداء المستقر (سرعة وطبقة صوتية) يلاحظ - وربما لكثرة الاستطراد في أداء لحن واحد بعينه لمدة طويلة - أن هذا اللحن يدخل عليه بعض التغييرات المختلفة في درجتها تبعاً لعدد المرات التي يتكرر فيها، وقد يتغير اللحن بلحن آخر (جملة لحنية مغلقة)<sup>18</sup> ذي بنية مميزة، لكنه لا يخرج عادة عن الإطار المقامي، والإيقاعي الذي يتحرك فيه الخط اللحني العام وإن كان تغير السرعة أمراً وارداً في هذه الحالة.

بعد فترة من الغناء المتواصل (تصل إلى ما يقارب نصف الساعة تقريباً) يتوقف المغني عن التوقيع والغناء ليسَّرد: معقّباً على ما جاء في المقطع الغنائي، وقد يتابع بالسَّرد، قص بعض من الأحداث التي سوف يصورها بالغناء بعد ذلك.

ومن تقاليد الأداء بطريقة السَّرد، أن المغني قد يلجأ إلى التحدث بلهجة شخصيات القصة، أو يعمد إلى تمثيل حركة الشخص. وعند الانتهاء من فقرة الأداء بالسَّرد

#### • الهوامش

1. - الصُّرب - في الموسيقى - هو عدد من النُّبرات (ضربات)، منها ماهو ثقيل (نم، شديد)، ومنها ماهو خفيف (تك، ضعيف)، تتوالى في ترتيب خاص، وفي عدد معين، ونتيجة لذلك ينشأ ما يُسمَّى بـ "الميزان" الذي يستقيم فيه التوقيع، وينتظم فيه الوزن. ويستخدم الصُّرب - على هذا النحو لضبط حركة النغمات وتحديد مقدار الزَّمن الذي يربط أو يفصل بين كل نغمة وأخرى. ومن الصُّروب التي عرفت في الموسيقى الشعبية (في مصر): "الواحدة والنصف" و "الواحد الكبير" و "الواحدة القاعدة" و "الواحدة المشية" أو "الواحدة



أ. عبد الله الهلالي - المغرب

## رقصة هوارة مقاربة سيميولوجية إثنوغرافية

إن من يشاهد الرقصات الفولكلورية المغربية، وهي تذرّثوا بلها على الأطباق الفرجولية المقدمة، سواء بالمهرجانات الثقافية أو في مختلف الاحتفالات الشعبية، لا يمكنه إلا أن يقع أسيرا لإحساس خاص تمتزج فيه المتعة والدهشة وأشياء أخرى تتجاوز حدود الوصف والتسمية. ولعل هذا المستوى الخفي هو ما يحفز بعض الباحثين، ونحن منهم، على عدم الوقوف عند عتبة الدهشة، والتجروء على إعمال ما بالحوزة من آليات النظر العقلي لمحاولة فهم ما تعرضه تلك الرقصات من دلالات.

وقد اخترت الاشتغال على رقصة تحيا بمنطقة هوارة المتواجدة بسهل سوس بالمغرب، بالنظر إلى تفرد هذا الكوريجرافي، والطابع الخاص لتكوينها البشرية، والبعد الاستيطاني والثقافي للحركات الجسدية لراقصاتها، ورمزية الآلات الإيقاعية التي تصاحبها؛ إنها «اللغة» أو «الوئاسة» أو بكل بساطة «الرقصة الهوارية»، إن



لفضول معرفي ركز على البعد الإثنولوجي لهذا النشاط البشري<sup>5</sup>. وقد استندت على مبادئ منهجية ونماذج بحثية استوحتها من الإثنولوجيا وتاريخ الثقافة، وفي وقت لاحق، من علم الموسيقى الإثني ونظرية الإيماءات واللسانيات<sup>6</sup>. وقد نجح أنثروبولوجيو الرقص، مع نهاية القرن 20 وبداية القرن الموالي، في إعطاء الطابع العلمي لتخصصهم، من خلال توظيفهم لمفاهيم اقترضت من اللسانيات البنيوية ومن السيميولوجيا<sup>7</sup>. إلا أن الدرس السيميولوجي الذي يتخذ كموضوع له الحركة المجسدة رقصاً، والجسد الراقص، والرقص في حد ذاته، لا يمكنه أن يستغني عن التحديدات الإثنوغرافية والاجتماعية والسياسية التي توظف ممارسة الرقص<sup>8</sup>.

وقد سبق لكريماص GREIMAS أن اقترح مقاربتين للتفكير في المواضيع السيميوطيقية المعقدة، وهما السيميوطيقا الإثنية التي تعنى بما هو مقدس وجماعي والسيميوطيقا الاجتماعية التي تعنى بما هو جمالي وأسلوب فردي، وقد اتخذ من رقصة المحاربين في المجتمعات البدائية، في تقابلها مع عرض الأوبرا في المجتمعات العصرية الغربية، مثالا لشرح ما ينطوي عليه كل من الاتجاهين<sup>9</sup>.

غير أن وجود رقصات تجمع في نفس الوقت بين الطابع المقدس والطابع الجمالي يدعو إلى توخي بعض الحذر إزاء مقترح كريماص؛ ولعل هذا ما جعل مريم غلوز Mariem Guellouz تقترح نموذجاً أكثر شمولية يتعايش فيه الأسطوري مع الجمالي أسمته «السيميوطيقا الأنثروبولوجية»<sup>10</sup>. ويقتضي هذا النموذج أن تتم دراسة موضوع معقد كالرقص بإدماج الإجراءات المنهجية الإثنوغرافية المتمثلة في البحث الميداني والملاحظة المعززة بالمشاركة وهلم جرا، مع التحليل المنصب على الرقص الطقوسي المقتن وعلى مسرحية الإبداعات الكوريغرافية<sup>11</sup>.

وقد اكتسبت أنثروبولوجيا الرقص شرعيتها مع جيل كامل من الأنثروبولوجيين الأمريكيين، وهو ما يشهد به مؤلف لكل من أندري غراو وجورجانا ويير-غور A. Grau et G. Wierre-Gor، ضمّ إسهامات بحثية حول أنثروبولوجيا الرقص وما يميز هذا التخصص

نحن أردنا التجرد من كل تعيين محلي. وسأنتقل من إطار عام أعرض فيه نماذج تحليلية مقارنة لموضوع الرقص، وبعدها سأصوغ نموذجاً تحليلياً خاصاً يجمع بين السيميولوجيا والإثنوغرافيا، وهو الذي سأتبناه، على اعتبار ما ينطوي عليه من جوانب بإمكانها أن تسعف في تقديم إضاءات حول الدلالات العميقة للرقصة موضوع البحث.

## إطار عام:

### (1) توضيح إيبستيمولوجي:

ينبه كليفورد غيرتز Clifford Geertz في كتابه *The Interpretation of Cultures* إلى أن تحليل الثقافة ليس بحاجة إلى أن يكون علماً تجريبياً يبحث عن قوانين، وإنما إلى أن يكون علماً تأويلياً يبحث عن دلالات<sup>2</sup>. ذلك أن ما يجدر التركيز عليه، بالأحرى، عند مقارنة مظهر ثقافي معين، هو تفسير وتأويل التعبيرات الاجتماعية التي تبدو، سطحياً، ذات طابع لغزي. وتعتبر الإثنوغرافيا، حسب غيرتز، نموذجاً للتفسير المكثف للمظاهر الثقافية، على اعتبار أن الإثنوغرافي، فضلاً عن قيامه بالإجراء الروتيني المتمثل في جمع المعطيات الميدانية، فإنه يسعى، فوق ذلك، إلى مقارنة بنيات معقدة ومتراكبة، عبر رصدها في مقام أول، وتفسيرها بعد ذلك<sup>3</sup>.

وارتباطاً بموضوع «الفولكلور»، فإن إعادة النظر في طرق مقاربتيه في أوائل السبعينات قد قادت إلى الاعتراف بأهمية سياق الأداء. وهكذا، أصبحت الأهمية تولى لدراسة الفولكلور في علاقته بالجماعة التي يوجد فيها، أكثر من الاهتمام بدراسته كعلم يتتبع آثار هوية إنسانية عرقية قديمة. يقول أحمد مرسى، في هذا الصدد، موسعاً مفهوم السياق إلى نطاقات تتجاوز البعد التواصل الصوري بأنه «لا يمكننا الفصل بين المادة الشعبية وسياقها وأصحابها والبيئة التي تتداولها»<sup>4</sup>.

### (2) بعض النماذج التحليلية المقاربة لموضوع الرقص:

انتهقت الدراسات المنصبة حول الرقص الفولكلوري كتخصص علمي خلال القرن 20، استجابة

بصورة يصبح فيها إدراك الحدود بين الحركات أمراً غير ممكن<sup>17</sup>.

وقد حاول غوران سونيسون Göran Sonesson التخلص من هيمنة اللسانيات واللجوء إلى سيميولوجيا الجسد، فاقترح صورنة الوضعيات المكانية لجسد الراقص<sup>18</sup>؛ يعني ذلك أن ما يتم فصل في الرقص لم يعد هو الوحدات الحركية، وإنما مناطق مكانية كاملة، على أن الأمر لا يتعلق هنا بتم فصل بمعنى الكلمة، وإنما بتضمين منطقة داخل أخرى، بحيث يدخل، مثلاً، المجال الحركي لليد ضمن المجال الحركي للمرفق، ومجال هذا الأخير ضمن مجال الكتف وهكذا<sup>19</sup>.

## (2) نحو بناء استراتيجية تحليلية

### لمقاربة الرقصة الهوارية:

سنعتمد في مقاربة الرقصة الهوارية على تصور يعتبرها، على المستوى الدياكروني، كنتاج ماضٍ أساسه واقعة ثقافية معينة، وعلى المستوى السنكروني، ككل مشكل من إيماءات وحركات وأجساد راقصة ولباس وموسيقى. ولأن هذا الكل معقد للغاية ومحكوم بمجموعة من الشففات، فإن ملاحظته الانية قد تحتاج إلى معينات تقنية؛ ولهذا، اعتمدنا على متن مشكل من فيديوهات وصور، ودعمناه بمعطيات تحصلت من إجراءات منهجية إثنوغرافية كالملاحظة المباشرة والملاحظة المعززة بالمشاركة والاستجواب. وعمدنا على تقسيم المتن إلى مجالين: مجال كوريغرافي يشمل المسلسل الحركي للراقصة، والحوار الجسدي والحركي بينها وبين الراقص، وبين هؤلاء والضابط الرئيسي للإيقاع (الرايس)، وبين هؤلاء جميعاً و«اللغائية»: ومجال موازي يشمل المكان والإيقاع والأكسسورات<sup>20</sup>.

أما على المستوى السيميوطيقي، فما من شك في أن «اللغة» تعبير جسدي دال على شيء ما، لكن ما يتعين الكشف عنه أكثر هو الطريقة المحددة التي تنظم بها هذه الرقصة ما تدل عليه. ولأن السيميوطيقا لا يعنيه الكشف عن ما تقوله الأشياء، وإنما توضيح الكيفية التي تعني بها الأشياء ما تعنيه، فإننا سنحاول التركيز على الطريقة التي تُخلق بها

العلمي من ملامح<sup>12</sup>. وهكذا، أصبح بالإمكان احتواء موضوع الرقص بطريقة صورية عن طريق استخدام نماذج نظرية مستوحاة من اللسانيات، مما ترتب عنه ظهور تحليلات طالت الأنساق الداخلية للرقصات، وبموازاة ذلك انبثاق دراسات مقارنة لرقصات الثقافة الواحدة، غايتها بلورة حصيلة أنثروبولوجية ذات مدى عام وشامل. على سبيل المثال، انطلق دريد ويليامز Drid Williams من فرضية تجذر اللغة الجسدية داخل الوقائع الاجتماعية، فحاول وصف الحركات البشرية من حيث أنساقها ونحوها وقواعد اشتغالها، بربطها بالثقافة التي تنتجها<sup>13</sup>؛ من جانب آخر، درست أدريين كيبلر Adrienne Keappler الرقص بجزر تونغغا Tonga، بالاعتماد على مقولات مستمدة من اللسانيات ومن السيميولوجيا الوظيفية أهمها «الكينيم» kinème و«المورفوكينيم» morphokinème و«الكوريم»<sup>14</sup> Chorème؛ أما التحليلات التي أجراها راي ل. بيردويستل Ray L. Birdwhistell، فتعتبر من الأهمية بمكان، بالنظر إلى تركيزها على الجانب التواصل في دراسة حركات وإيماءات الجسد البشري، وتبنيها لمنظور يقول بتماثل السلوك التواصل الذي تدركه العين مع السلوك التواصل الذي تدركه الأذن<sup>15</sup>.

ومع ذلك، لا يخلو تطبيق المقولات اللسانية من مشاكل نظرية ومنهجية وهو ما لاحظته جوزي جيل José Gil، لما فصل بين المستوى الجزئي للحركات الجسدية الوظيفية والمستوى الشامل للرقص، إذ تبين أن الحركات المعزولة تكون لها دلالات محددة وفقيرة، في حين أن الرقص يكون مشبعاً بمعان غنية يضيفها عليه الراقصون بأدائهم<sup>16</sup>. لهذا، لا يصح اعتبار الحركات المعبر عنها رقصاً بأنها مزدوجة التمفصل ولا كونها قابلة للبنية كما هو الحال بالنسبة للغة. وقد قدم فرانسيس سبارشوت Francis Sparshott مجموعة من المظاهر التي توضح عدم قابلية إخضاع الرقص للوضع الخاص باللغة، لعل أهمها يتمثل في أن أي تقطيع للرقصة إلى وحدات حركية سيصطدم، بالضرورة، بتداخل هذه الوحدات مع بعضها البعض



التركيبة البشرية لجموعة من مجموعات اللفتة (الرقصة الهوارية)

بقي أن نحدد ما نراه مناسباً بخصوص الأفاق المنهجية والمفاهيمية التي بمقدور الأنثروبولوجيا أن تقدمها من أجل استيعاب أفضل للرقص ولكل الممارسات المعبر عنها رقصاً، ذلك أننا نتقاسم مع ديدر سكلار Deidre Sklar منظوره المتمثل في أن أنثروبولوجيا الرقص لا ينحصر موضوعها في الرقص فقط، وإنما يشمل كلية الرقص باعتباره حدثاً، وباعتباره سيروية ثقافية<sup>24</sup>. وبناء على ذلك، سنعمل على مقارنة رقصة هوارية في سياق ممارسات اجتماعية أخرى، محاولين الذهاب أبعد من الشكل إلى الأعماق الدلالية للحدث الممثل بواسطة الرقص والذي غالباً ما يكون خارج وعي الراقصين. وسيكون سنداننا في الشق الأنثروبولوجي ملاحظتنا المباشرة وكذا بعض الملاحظات الإثنوغرافية التي عرضها عبد الرحيم ساكير Abderrahim Sagner في مقال وسمه بـ «La métaphore mâle/femelle dans l'usage des instruments de lewnasa de Houara»، ذلك أنه وثق ملاحظاته اعتماداً على شهادات ممارسين محليين قدامى لفن «اللفتة»، على رأسهم الشيخ علي الملقب بـ «الزندر» من مجموعة «الكيفيات» والشيخ موسى النباري من مجموعة «أدوز»<sup>25</sup>، وعزز ذلك بصور وشروحات وملاحظة تعتمد على المشاركة.

الدلالات من خلال الرقص، وكذا الطريقة التي تتكشف بها تلك الدلالات أمام المتلقين، متبوعين مختلف «الكينيتوغرافات» Kinétographes (الوحدات المجسدة للأفعال، وفي سياقنا الوحدات المجسدة للجمال الحركية للراقصين)، ومختلف «البكتوغرافات» Pictographes (الوحدات التي ترسم حواف الأشياء، وفي سياقنا الوحدات الحركية التي ترسم حواف الجسد الراقص)<sup>21</sup>. وقياساً على عملية التدلل في كل من الخطاب الشعري والمسرح، سنسعى إلى البحث في الحتم المضاعف للمعاني المتواترة والمتناثرة هنا وهناك عبر متواليات حركية، بغرض الإمساك برحمة دلالي كفيل بأن يقودنا إلى فهم ما تعبر عنه الرقصة الهوارية، وفي نفس الوقت إدراك طريقتها في التعبير عن ذلك. غني عن البيان أننا واعون بمبدأ عدم الحشو La non-redondance الذي أكد عليه إميل بينفينيست Emile Benveniste، والذي يقضي بأن نسقين سيميوطيقيين مختلفين (نسق الرقص والنسق اللغوي مثلاً) لا يمكنهما أن يعوضا بعضهما البعض، وأن الإنسان لا يستعمل أنساقاً متعددة من أجل علاقة دلالية واحدة<sup>22</sup>. لكننا واعون أيضاً بأن للدليل الفني وظيفة جمالية في عمومها، ويتمتع باستقلالية تجعل قيمته كامنة في ذاته، وأن بعض الفنون التي تدور حول موضوع معين لها وظيفة ثانية هي الوظيفة التواصلية<sup>23</sup>.





وضعية بينية 2



وضعية بينية 1



الوضعية الأولى

مجموعة صورة تجسد المسلسل الحركي للراقصة وأهم الموضعات التي يتخذها جسدها

### إضاءات حول دلالة الرقصة الهوارية:

تُعرّف منطقة هوارية المتواجدة بقلب سهل سوس بعنصرين أساسيين: الفلاحة العصرية الموجهة نحو التصدير على المستوى الاقتصادي، والرقصة المسماة بـ«اللغة» على المستوى الثقافي. وتسمى رقصتهم بهذا الاسم لأن في ذروتها يعمد «اللغائية» على أداء لازمة أساسها «يا... آ...»، بحيث يتقاسمون بها بينهم، فيؤدي البعض الجزء «يا... آ...» والبعض الآخر الجزء «آ...»، مشكلاً ذلك لدى المتلقي إحساساً بالاتصال صوتي بين الجزئين؛ وربما يبرز صوت «اللغائية» المرتفع والحاد جداً تلك التسمية، خصوصاً وأن أصل كلمة «اللغة» يرجح أن يعود إلى فعل «لغط» الذي يعني إصدار ضجيج وأصوات مختلطة. كما تسمى أيضاً بـ«الوناسة» التي تفيد في العربية الهوارية معنى الألس والرفقة، وأيضاً معنى الترفيه، وهو ما يقترب أكثر من المقصدية الفرجوية للرقصة الهوارية.

أما على مستوى التركيبة البشرية (انظر الصورة رقم 1)، فتتكون مجموعات «اللغة»، حسب ما لاحظناه ولاحظه أيضاً عبد الرحيم ساكير<sup>26</sup>، من «الرايس» قائد المجموعة و«الشيخة» التي تؤدي دور الراقصة، مع ملاحظة أنها المرأة الوحيدة داخل المجموعة و«الشادة» الذين يصاحبون أداء الرايس؛ إضافة إلى شخص يعزف على آلة إيقاعية معدنية (الناقوس)، وآخر يعزف على الخوال، وهو عبارة عن

آلة إيقاعية أسطوانية الشكل مصنوعة من الطين، يكمن دورها، حسب محترفي «اللغة»، في تخصيص المادة الإيقاعية الحادة والأثوية بصوتها المنخفض والذكوري<sup>27</sup>؛ وأخيراً، «اللغائية» الذين يشكلون بقية أفراد المجموعة، ويكمن دورهم في غناء اللزمات ومصاحبة الإيقاع تصفيقاً، وخصوصاً أداء اللازمة الأساس «يا... آ...».

### تحليل المستوى الكوريغرافي للرقصة الهوارية:

تعتمد الرقصة على مقاطع كوريغرافية مقننة يتم تكرارها كما هي، مع ملاحظة اختلافات أسلوبية بين الراقصين والراقصات؛ كما يتم تقمص الإيقاعية من طرف الجسد الراقص في إطار أداء جسدي للإيقاع. يهتما في هذا المستوى أن ترصد تعبيرية المسلسل الحركي للراقصة، والحوار الحركي بينها وبين الراقص، والحوار بين هؤلاء وقائد المجموعة، وبين هؤلاء جميعاً و«اللغائية».

#### 1) المسلسل الحركي للراقصة:

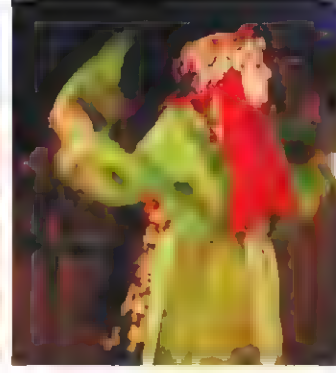
بالتركيز على سلسلة حركات الراقصة المجسدة (في مجموعة الصورة رقم 2)، يتبين أن ثمة سيروية حركية تبدأ بوضعية أولية وتنتهي بوضعية نهائية مروراً بوضعات بينية تمثل إحداها ذروة الرقصة ومعتكها الرمزي والدلالي:



الوضعية النهائية



وضعية بينية 4 (ذروة الرقصة)



وضعية بينية 3

مجموعة صورة تجسد المسلسل الحركي للراقصة وأهم الموضيعات التي يتخذها جسدها

في الوضعية النهائية تعود الراقصة لتتخذ مكانا إلى جانب «اللغائية»، فيهيمن الهدوء من جديد على الحركات والإيقاع معا. وهكذا دواليك.

## (2) الحوار الحركي بين الراقصة والراقص:

ينطبق على الراقص ما قلناه على الراقصة ما دام رقصه يقوم على تأدية نفس المسلسل الحركي الذي يتناه، إلا أن الفرق يكمن في أن دوران الراقصة مدعم بواسطة دوران أجنحة «التكشيط» التي تكسوها، مما يجعله أكثر تميزا على المستوى البصري. لكن لا بد من الإشارة إلى أن المصاحبة الحركية للراقص، باعتبارها غير مجانية، قد لا تخلو من دلالة، وقد لا يتيسر فهمها من دون استيعاب الطابع الذكوري للرقصة. لقد بتنا نعلم أن تركيبة مجموعة اللغته تضم عنصرا نسائيا وحيدا إلى جانب أعضاء ذكور، مما يقوي فرضية تبعيتها لهم. وعليه، يمكن القول بأن المسلسل الحركي للراقص، وإن كان يبدو بصريا، متزامنا مع المسلسل الحركي للراقصة، فإنه سابق عليه إحصائيا ورمزيا؛ مما يدفعنا إلى الانحياز إلى فكرة وجود علاقة سبب ونتيجة بينهما، وعلى وجه أدق، علاقة فعل ورد فعل. وهكذا، فالمسلسل الحركي للراقص يتشكل من مجموعة من الكينيتوغرافات المؤداة لكينيتوغرافات أخرى تشكل المسلسل الحركي للراقصة؛ فالأولى تعبر عن أفعال والثانية تعبر عن ردود أفعال.

في الوضعية الأولية تتخذ الراقصة مكانا إلى جانب «اللغائية»، مؤدية حركات خفيفة استعدادا للمرور إلى وسط الركح وأداء حركات القفز والدوران. وتتميز هذه الوضعية بالهدوء، انسجاما مع الإيقاع الخفيف الذي يصاحبها والذي يتشكل من سبعة أزمنة حسب تحديد أحمد عيدون<sup>28</sup>.

في الموضيعات البينية تخرج الراقصة من صف اللغائية إلى وسط الركح مؤدية حركات أو كينيتوغرافات Les kinétophages أشبه بتنقلات تمسح المكان جيئة وذهابا، أو لتُقل، ترسم حدود الفضاء الذي سيكون مسرح تعبيرها الجسدي؛ من جانب آخر، يتبين، من خلال بعض الموضيعات البينية، أن الجسد الراقص يرسم حدوده الخاصة أيضا بواسطة بكتوغرافات Les pictographes معينة<sup>29</sup>، مبرز امتداده العمودي عن طريق رفع اليدين إلى الأعلى وخفضهما في حركتين دائريتين كما هو الحال في الصورة الثالثة من (مجموعة الصورة رقم 2)، ثم بسطهما أفقيا لإبراز حدود امتداده الأفقي كما في الصورة الرابعة من نفس الوثيقة؛ ولعب أجنحة «التكشيط»<sup>30</sup> دورا هاما في توضيح هذه الحدود والمبالغة في رسم امتداداتها. ومع الانتقال من الإيقاع ذي الأزمنة السبعة إلى الإيقاع ذي الأزمنة الخمسة، تعتمد الراقصة إلى أداء كينيتوغرافات أخرى مصاحبة لهذا الإيقاع، متفاعلة، باستعمال القفز والدوران، مع الضربات التي يقوم بها قائد المجموعة أو بعض مصاحبيه على «الطارة»<sup>31</sup>، فتصل بذلك الرقصة إلى ذروتها.



③

حوار جسدي حركي بين الراقصة والراقص

وجلد «الطارة» من جهة أخرى<sup>33</sup>. تضاف إذن دلالة الصفع إلى دلالة الرّجم والجّلد، وتتضاف حركات «الرايس» مع حركات الراقص لتأدية وظيفة الفعل المؤلّد لدفع الراقصة؛ فإذا كانت الحركات التي يؤديها الراقص ذات بعد بصري، فإن ما يصدر عن «الطارة» ذو بعد سمعي، باعتباره تجسيدا صوتيا لتلك الحركات، وبالتالي يتحول كل من «الرايس» و«الراقص» إلى ذات واحدة تصوّب فعلها على موضوع واحد تمثله الراقصة.

#### 4) الحوار الحركي / الإيقاعي / اللغوي

بين الراقص والراقصة وقائد المجموعة واللغائية؛  
بموازاة ذلك، يقوم «اللغائية» بحركات راقصة خفيفة مستعملين الجزء الأعلى من الجسد أو الرأس، في انسجام تام مع الإيقاع ومع ما يصدر من حناجرهم من أصوات، تحديدا، أدايهم الصاخب والمنظم للآزمة الشهيرة «يا... آ». ولأن الأمر يتعلق بالصوت البشري، فإننا بصدد مستوى آخر يضاف إلى مستوى الحركة ومستوى الإيقاع، ليسهم بدوره

انطلاقا من هذا المنظور، يصبح الحوار الحركي بين الراقص والراقصة شبيها بمطاردة تحاول فيها ذات النيل من ذات أخرى، في الوقت الذي تحاول فيه هذه الأخيرة الإفلات؛ وإن شئنا أن نمطط هذا الزعم ذا النبرة التراجيدية، قلنا بأننا إزاء ذات معاقبة وأخرى معاقبة، مع ما يحمله كل ذلك من رجم وجلد من جهة، وترخ والتواء من جهة أخرى (أمعن النظر في الصورة رقم 3).

#### 3) الحوار الحركي / الإيقاعي

بين الراقصة والراقص وقائد المجموعة؛

يرتبط الحوار الحركي بين الراقص والراقصة بتوجيهات «الطارة» وبأداء صاحبها الذي قد يكون إما «الرايس» (قائد المجموعة)، وهو الأمر الغالب، أو أحد «الشّاذّة» حينما يتكلف بتوجيه الرقص عوضا عن القائد. يلاحظ عبد الرحيم ساكر أن اسم «الطارة» قد تكون له صلة بفعل «طرّر» الذي يعني حسب معجم kazimirski<sup>32</sup> «صفع»، بالنظر إلى العلاقة الأيقونية بين صفع الوجه وضرب «الطارة» من جهة، وبين جلد الخد

النماذج اللازمة		أ	ب
يا أنفاغلة	يا أن	فأغ	نة
يالزائية	يالز	زأ	ية
يا....	يا..	...	...
يا أنفاغلة	يا أن	فغ	نة
يا أنق...	يا أن	ق...	...
يا....	يا..	...	...

الجدول 1: بعض الإيحاءات القدحية التي تعبر عنها اللازمة «يا أ»

### تحليل المستوى السياقي:

إذا كان تحليل المستوى الكوريغرافي لرقصة «اللغة» قد انتهى عند حدود المسلسل الحركي للراقصين، وحركات «الرايس» الموجهة، والحركات الخفيفة التي يقوم بها «اللغائية» وكذا أدائهم الصاحب والمنسق للضرورة «يا أ»، فإن ذلك كله قد تم ضمن مقارنة داخلية اتخذت من المقاطع الكوريغرافية المنطلق والمنتهى، دون أن يمنع ذلك من إقامة علاقات أيقونية لربط عناصر داخلية بمواضيع نظيرة ذات طابع مرجعي إحصائي. أما الآن، فسنعمل على تعزيز تحليلنا هذا بمقارنة أخرى خارجية تلامس المستوى السياقي للرقصة مستهدفين المحددات التالية: الزمان والمكان والمتفرج.

#### 1) الزمان / المكان:

يعتبر البيدر المكان الأكثر اقترانا بالرقصات الفولكلورية بالمغرب، ونلاحظ أن وظيفته الفنية والثقافية لازالت مستمرة إلى الآن في بعض المناطق الجبلية بمنطقة سوس. ولعل هذا الاقتران راجع إلى

في تكريس دلالة «المعاقبة» أو، بتعبير أكثر دقة، دلالة «الإهانة». أما عندما نركز على ما يتألف منه التعبير «يا أ... أ»، فسنجد أنه يتضمن ثلاثة مقاطع هي: [يا] - [أ] - [أ]: وبقيليل من التمعن، يمكننا أن نفطن إلى أنها تورية لكل ما يوزن من تعابير قدحية على وزن «يا أنفاغلة» أو «يا أنفاغلة». وهكذا، يمكن أن ننظر إلى اللازمة كقالب يُصب فيه ما يلي من النماذج: (في الجدول رقم 1).

تلك، إذن، تعابير قدحية يُصوّبها «اللغائية» إلى الهدف ذاته: الراقصة، وتتخذ شكل شتائم تتوارى خلف اللازمة «يا أ»، فتتعرّز بذلك تيمة «الإهانة» التي استخلصناها انطلاقاً من تحليل المستويين الحركي والإيقاعي. وهكذا، فتضافر المستوى اللغوي مع المستويين الآخرين يوازيه تضافر كل من «اللغائية» و«الرايس» و«الراقص» ضد «الراقصة»، ويوازيهما معاً تركب دلالة «الرجم» و«الجلد» و«الصفع» و«الشتم» لبناء دلالة أعم هي «العقاب» أو «إقامة الحد»<sup>34</sup>.



مباشرة، دالة على إعلان يوجّه إلى المدعوين الذين أنهبوا عشاءهم لكي يغادروا مكان الأكل ويصعدوا إلى السطح لتابعة عروض «اللغة».

أما الآن، وبعد تلاشي فضاء «المرح»، فقد أصبحت الرقصة الهوارية تؤدي في فضاءات أخرى ملحقة بالمنزل، لكن لم يعد بالإمكان تتبعها بمنظور علوي كما كان في السابق. أما الشكل الأكثر عصرية، فهو الأداء فوق الخشبة<sup>38</sup>، ويقترن بمشاركات المجموعات في المهرجانات الثقافية، وبسمته البارزة أنه لا يوفر سوى إمكانية مشاهدة الرقصة من منظور سفلي.

## (2) المتفرج:

علمنا، من خلال ما عرضناه في صفحة بعيدة من هذا المقال، أن الرقصات الفولكلورية قد تطورت بالانتقال من باراديغم «المشاركة» إلى باراديغم «العرض»، مما يعني أن الأصل هو مشاركة الجميع في الرقص، باعتباره طقساً ذا غايات تعبدية، كما يعني أن هذه المشاركة قد حُصرت في ما بعد في عدد محدود من الراقصين، فتغيرت الغاية، بعد هذا الحصر، من التعبد إلى تقديم عرض فرجوي لصالح متفرجين. لهذا، فالعلاقة «راقص / متفرج» يجب أن لا ينظر إليها كمعطى بديهي، وإنما كمظهر متقدم من مظاهر تطور الرقص الفولكلوري<sup>39</sup>.

إن هذه الإشارة المقتضبة تغرينا بمحاولة فحص طبيعة تلك العلاقة، ونقر بأن ذلك أمر بالغ التعقيد. إلا أن ما نستطيع قوله إزاء ذلك حتى الآن، هو أن العلاقة بين المتفرج والعرض الراقص تقوم على أساس ذاتي، خصوصاً لما يتعلق الأمر بعملية إنتاج المعنى؛ ذلك أن المتفرج لا يسعه إلا الرضوخ إلى ما تمليه عليه خلفيته المعرفية والوجدانية وإيديولوجيته واستعداداته النفسي. وبناء على ذلك، فإننا ننحاز أكثر إلى تبني تصور يقول بتعدد أنماط تلقي رقصة هوارية، إذ قد يعتبرها أحد بنية ذات حمولة جمالية، وقد يعتبرها آخر بناءاً للمتحيل، وهناك من سيعتبرها انعكاساً لواقع معين، وهناك من سيعتبرها حركات ماجنة ليس إلا، وهلم جرا.. من جانب آخر، يمكن للدلالة أن تكون قصيدة صادرة عن وعي

الطابع البدوي للفولكلور، وإلى ارتباط ممارسيه بالزراعة؛ ذلك أن العادة كانت تقتضي أن يُتَوَجَّ كل موسم فلاحي بطقوس احتفالية تتخذ من البيدر مرتعاً لها، باعتباره المكان الذي يمثل آخر حلقة داخل السيورة الإنتاجية للحبوب. وربما كان لرقصة هوارية في الماضي نفس التوجه في اختيار المكان، إلا أننا لم يسبق لنا أن شهدنا، منذ طفولتنا إلى اليوم، أي «وناسة» مقامة في بيدر؛ ما شهدناه، بالأحرى، هو عروض بـ «مرح الدوار» أو بـ «مرح الدار» أو أي فضاء واسع ملحق بالمنزل، أو عروض على «الخشبة» كشكل أكثر حداثة.

فبالنسبة لـ «مرح الدوار»<sup>35</sup>، فقد كانت عروض «اللغة» تُقام بمناسبة عيد عاشوراء لمدة ثلاثة أيام متتالية. كما كانت تقام في بعض القرى رقصة أخرى تختلف عما وصفناه من حيث التركيبة البشرية والالات الإيقاعية والإيقاعات والغناء، وتعرف بـ «حماقة»، وتحتاج منا إلى بحث خاص.

أما «مرح الدار»<sup>36</sup>، فكثيراً ما كان مسرحاً لعروض اللغة، خصوصاً في مناسبات الزفاف والعقيقة وغيرها. ويعتبر هذا الفضاء، في نظرنا، الأنسب لرقصة هوارية، حيث تكتمل فيه الشروط المثالية للإلقاء والتلقي. ذلك أن «المرح» و«السطح» يندمجان ليوفران فضاءاً أشبه بالمسرح الروماني أو «لا أرينا» La arena الخاصة بمصارعة الثيران، مما يضمن للمشاهد موقعاً ممتازاً لتابعة العروض من أعلى، ويضمن، بالمقابل، للمادة الصوتية التي تنتجها الحناجر والالات الإيقاعية أن تتركز في الفضاء، وبالتالي لا تتشتت. جدير بأن نشير هنا إلى أن «السطح» كان متاحاً فقط للذكور، في الوقت الذي تبقى فيه النساء في «المرح»، تتابعن العروض عن قرب، وبمنظور أفقي، مقارنة مع المنظور العمودي الذي يتوفر للرجال. لكن ما إن تغير نمط الحياة، حتى عوضت المنازل القديمة ذات الفضاء (المرح) والغرف المحيطة به، بمنازل إسمنتية ذات هندسة عصرية، وبالتالي اندثر جانب مهم من الفرجة التي توفرها «اللغة»، ولم يبق من ذلك سوى التعبير الفكاهي: «اللي تعشّي يطلع لـ السطح»<sup>37</sup>، للدلالة على أن الفرجة قد بدأت، بعد أن كانت تلك الجملة أكثر

## (1) الآلات الإيقاعية:

حصر الباحث عبد الرحيم ساكبر الآلات الإيقاعية المستعملة في الرقصة الهوارية في «الطارة» و«البندير» و«أكوال» و«الناقوس» و«المقص» وعزّز ذلك بصور توضيحية. وتكمن أهمية ما قدمه في أنه استند إلى الكيفية التي يعبر بها مستعملوها لشرح إسهام كل واحدة منها في الإيقاع العام للرقصة، وبصفة خاصة، استعمالهم للاستعارة «ذكر/ أنثى» لوصف ما تتميز به تلك الآلات<sup>44</sup>. وبالنظر إلى الأهمية الإثنوغرافية للملاحظات ساكبر، فإنني سأعتمدها لتدعيم ملاحظاتي الخاصة التي كونتها حول الثنائيتين «الطارة/أكوال» و«الناقوس/المقص».

### الثانية «الطارة/أكوال»:

«الطارة» آلة تشبه الدف، يستعملها الرايس وبعض الشدادة لمراقبة الراقصين، إلا أنها تختلف عن الدف بعدم احتوائها على حلقات معدنية رنانة، وعن «البندير» بصغر حجمها وبصوتها الحاد الذي يشبه الصفعة أو الصوت الصادر من حركة السوط. ويتحقق التناغم الإيقاعي بواسطة «طارتين» على الأقل، تؤدي الأولى «الجُوج»، أي ضربتين، بينما تؤدي الثانية أداء مسترسلا<sup>45</sup>. أما «أكوال» فهيكله مصنوع من الطين وشكله أسطواني؛ ويصف محترفو «اللغة» الصوت الذي يصدره، بالانخفاض وبالطابع «الذكوري»، ذلك أنهم يولكون له وظيفة تخصيص المادة الإيقاعية الحادة والأنثوية التي تنتجها «الطارات»؛ ومرد هذا الاعتقاد لديهم هو العلاقة الإيقونية بين شكل أكوال وشكل العضو الذكري من جهة، والعلاقة الأيقونية بين صوته «كُضالال... لال» وصوت الجدي الفحل وهو يغازل المعزات، من جهة أخرى<sup>46</sup>.

### الثانية «الناقوس/المقص»:

أول ما نلاحظه أنهما معدنيان على عكس عناصر الثنائية الأولى؛ ويختلف «الناقوس» عن «المقص» في كون الأول يصدر صوتا حادا ومرتفعاً، بينما يصدر الثاني صوتاً منخفضاً؛ كما أن «الناقوس» يُقرع بواسطة قضيبين معدنيين، بينما يُقرع «المقص» بقضيب

الراقص، كما يمكن أن تنشأ خلال العلاقة راقص / متفرج، فتكون بالتالي خاضعة لقيود سياقية معينة<sup>40</sup>.

لكن كيف نجعل إدراكنا كمتفرجين يتحاور مع أثر مرئي كالرقص؟ وكيف يمكننا تقاسم ما ندرکه مع الآخرين؟ إن أي وصف للحركة الراقصة لا يمكنه أن يكون إلا ذاتياً، وبالتالي، فما على المتفرج سوى توظيف التقمص L'empathie، باعتباره محاكاة ذهنية لذاتية الغير<sup>41</sup>، وأن يسلم نفسه للعدوى الحركية للراقص إن أراد تمثّل الحركات وتشرب مدلولاتها. ولا يغيب عنا هنا الرأي الذي تبناه ميرسي كونينهام Cunningham Merce والقاضي بأن دلالة الرقص تكمن في فعل الرقص ذاته<sup>42</sup>، لكننا نضيف إليه أن إدراك المتفرج للحركة لن يكون سوى إحساساً بعدواها وهي تسري داخل جسمه، ولعل هذا الإحساس هو ما يدفع أحياناً بعض متفرجي «اللغة» إلى الانتقال، بطريقة تكاد تكون لاواعية، من وضع «متفرج» إلى وضع «مشارك».

أما بخصوص تقاسم ما ندرکه مع الآخرين، فإن ر. شوسترمان R. Shusterman يشدّد على أننا لا نستطيع أن نتعلم الحركة ولا أن نفهمها على الوجه الصحيح من خلال الكلام عنها فقط<sup>43</sup>. ومع ذلك، لا بد من الإشارة إلى إمكانية تقديم المساعدة إلى المتفرج بغرض تهذيب تلقيه وترويض حساسيته تجاه مقومات الجمال التي ينطوي عليها بعض الرقص الفولكلوري. ولا تخفي هنا أننا نهدف من هذا المقال تحقيق جزء من هذه الغاية؛ ونتصور، في ذات الاتجاه، إمكانية تنظيم ورشات لتحليل جمالية رقصة «اللغة» ودراسة تلقيها، ونميل إلى أن يكون الشباب هم المستفيدون من ذلك، خصوصاً وأن ما نلاحظه فيهم أنهم يزدادون تنصلاً من كل ما هو محلي وارتقاء في أحضان كل ما هو عالمي.

## تحليل مستوى الأكسسوارات المعتمدة:

في إطار نفس المقاربة الخارجية، سنلامس هذه المرة مستوى الأكسسوارات الموظفة في الرقصة الهوارية، وسنركز على محددين أساسيين من دونهما لا تستقيم الفرجة أبداً، وهما: الآلات الإيقاعية والملابس.

معيّار مادة الصنع			
آلة غير معدنية		آلة معدنية	
آلة أساسية	الطارة	الناقوس	آلة ذات صوت مرتفع
آلة ثانوية	أكّوال	المقص	آلة ذات صوت منخفض

الجدول 2: تصنيف الآلات الإيقاعية المعتمدة في «اللغة»

بين الكتف الأيمن والعنق فيشد السلاح بإحكام. أما المرأة، فتمثل أيقونة الرقصة، والحال كذلك بالنسبة للباسها المشكل من «القُطيب»<sup>51</sup>، و«المشبوخ»<sup>52</sup>، و«التكشيطة»<sup>53</sup>، والسروال التقليدي، و«الشربيل»<sup>54</sup>. وتعتبر «التكشيطة» من الأكسسوارات الأساسية داخل «اللغة»، ذلك أنها تساهم في إضفاء بعد إستيطيقي لحركات الراقصة، خصوصاً أثناء قفزها ودورانها؛ ويساعد على ذلك كون هذا اللباس يتوفر على أجنحة تساهم في إبراز تلك الحركات، وتضخيمها، ورسم حدود الكينيتوغرافات Les kinétographes التي يؤديها الجسد الذي يتستر فيه، وإبطاء تلاشيها أمام أعين المتفرجين. ولأن «التكشيطة» لها كل هذا الدور في بناء جمالية الرقصة، فإنها لا يمكن أن تعوّض بأي لباس آخر؛ حسبنا أن تتخيل الراقصة، بعد ما وصفناه من وظائف، وهي ترتدي، مثلاً، «تي شورت» وسروال «دجين» لنقدّر فداحة ما قد يُفقد من جوانب جمالية ووظيفية.

### قراءة تأويلية تركيبية:

رغم ما تحيل إليه تسمية «الوناسة» من مشاعر لطيفة ودلالات تفيد الأنس والرفقة، فإنها ترسو على ماضٍ يحرق وراءه ضلال معان ذات بعد تراجمي. وقد حاولنا أن نكشف أداء الجسد الراقص وأن نصفه بواسطة كلمات، وكلنا وعي بنسبية تلقينا وفهمنا. والحقيقة أننا ما إن نضع الرقصة الهوارية كموضوع

واحد، لأن تركيبته المكونة من جزأين تسمح له بإحداث صوت من تلقاء نفسه، وبالتالي، الاستغناء عن قضيب ثانٍ. ويكمن دور «الناقوس»، حسب عبد الرحيم ساكير، في المساهمة في رفع جهازة الإيقاع<sup>47</sup>، بينما يكمن دور «المقص» في إحداث خرجات خاطفة شبيهها أحد المستجوبين بشيء أقرب إلى تلفظ كلمة «كُرمط... كُرمط»<sup>48</sup>. ومن عجيب المصادفة أن المقص المستعمل في الإيقاع ميزته الشكلية أن رأسه الحادين قد أزيلا، وبالتالي فهو مقص «مُكُرمط»، أي مُقُرمط.

من ذلك كله، يتبين أننا إزاء مجموعة تتكون من عناصر متعاقلة، وتقبل أن تُصنف انطلاقاً من معايير متعددة؛ فحسب معيار مادة الصنع، تتوزع هذه العناصر إلى آلات إيقاعية معدنية وأخرى غير معدنية، وتتوزع حسب ارتفاع الصوت، إلى آلات ذات صوت مرتفع وأخرى ذات صوت منخفض، وحسب معيار الحضور والأهمية، إلى آلات أساسية وأخرى ثانوية يمكن الاستغناء عنها. فلنرَكب ذلك كله (في الجدول رقم 2).

### (2) الملابس:

لا يمكن أن يتوافق الرقص الفولكلوري إلا مع اللباس التقليدي، والرقصة الهوارية لا تحيد عن هذا المنطق. ويتشكل لباس الرجال المشاركين فيها من جلباب (أبيض في الغالب)، وعمامة بيضاء، وسروال تقليدي فضفاض، وبلغة<sup>49</sup>؛ ويتوج كل ذلك بتثبيت «الكُمية»<sup>50</sup> على الجانب الأيسر من الجسد بواسطة حبل أنيق يمر

لتحليل العروض والتعليق عليها<sup>57</sup>. ونلاحظ، في هذا الصدد، أن هذا المنظور ينسجم، إلى حد ما، مع تصور ميكائيل ريفاتير Riffaterre Michael للامباشرة الدلالية في الشعر، بحيث تتحقق بانتصار التدلال على المحاكاة، وبواسطة نسق خفي ترتبط به كل سمة دالة في القصيدة<sup>58</sup>، وبواسطة رحم<sup>59</sup> يحقق هذا النسق عبر تحوله السيميوطيقي إلى نص<sup>60</sup>.

بناءً على ذلك، فالحركة التي تثبتُها الصورة رقم 3، والتي قلنا أعلاه أنها تمثل بؤرة الرقصة ومركزها الرمزي هي، في منظورنا، رحمٌ أو علامة مركزية تتعالق معها باقي العلامات. لقد بتنا نعلم من خلال تحليل المستوى الكوريغرافي لـ «اللغة» أن الحوار الحركي بين الراقص والراقصة يعبر عن مشهد يقوم فيه جلاًدٌ بجلد (أو رجم) امرأة يفترض أنها ارتكبت ذنباً لا يغتفر حسب عرف القبيلة، ويعبر رقص الراقصة عن ترغُّ المرأة بفعل ألم العقاب الذي يقع على جسدها. إن ما تجسده الصورة رقم 3، يصبح، بهذا المعنى، المركز الذي تُشدُّ إليه حركات باقي أفراد المجموعة الفولكلورية؛ فأداء قائد المجموعة، وخصوصاً تجسيده، من خلال قرع «الطارة»، للصوت الذي يصدر عن حركات الراقص / الجلاد، يمكن اعتباره تحقيقاً مضاعفاً لنفس البؤرة الدلالية؛ والشئ نفسه يقال أيضاً على حركات «اللغائية»، وخصوصاً، أداؤهم للآزمة «يا أا»، التي قلنا عنها أنها تورية لتعابير شائمة توزن على «يا لأغلة» أو «يا لأغلة»<sup>61</sup>. بهذا نكون أمام معانٍ مشتقة (صوت الجلد والصفع - إطلاق وابل من الشتائم) من دلالة مركزية (معاقة الجلاد لامرأة). وقد رأينا أن المستوى اللغوي في الرقصة يتضافر، في جانب منه، مع كل من المستوى الإيقاعي والمستوى الحركي لتكريس دلالة «الإهانة» و«التعذيب».

وقد لاحظ عبد الرحيم ساكير أن الرقصة تعبر عن إخضاع رجالي للمرأة، إلا أنه اعتمد في ذلك فقط على ملاحظة الهيمنة العديدة للمشاركين الذكور أمام امرأة مشاركة واحدة<sup>62</sup>. أما العايبدي فيرى بأن حضور الأنثى الوحيدة داخل التركيبة البشرية للرقصة، إنما يعبر عن أسر امرأة من قبيلة معادية<sup>63</sup>. كما توجد تفسيرات

للملاحظة، حتى يتبين لنا أننا بصدد أجساد حاضرة تكتب شيئاً ما عن حركات أجساد غائبة، في إطار تجسيد في خيالي؛ وما إن نتعرف على قيمة ودلالة هذا التجسيد حتى يمتلئ وجداننا إحساساً بالحيوية الفيزيائية لتلك الأجساد المختفية المعبر عنها رقصاً.

جدير بأن نشير إلى أن هاجس وصف الحركات الجسدية، والرغبة الشديدة في نقل هذه الحركات إلى كلمات، هو في حقيقة الأمر هاجس تثبيت الحركة ومسكها من خلال البحث على إمكانية نقلها لغوياً إلى نص محايت للحركة نفسها. ولن يكون الأمر، في هذه الحالة، سوى تأويل وترجمة وإعادة صياغة. والرقص كتابة بالجسد، وبالتالي، لا شيء يمنع، في تصورنا، من افتراض نص محايت لتلك الكتابة. ولأن الرقصة لها جذور ممتدة في الماضي، فإن الاكتفاء بالتلقي السطحي لها لن يمكننا من الذهاب أبعد من مشاهدة حركات راقصة، وسماع آلات إيقاعية تُقرع، وحناجر «تأغط»؛ وقد ينتابنا، في حالات تلقُّ أقوى، إحساس بالإيقاع واهتزاز وجداني يعلن عن بداية تشكل رغبة في الرقص داخلنا، أو قد تتجسد لدينا رغبة حقيقية فنندفع إلى صف الراقصين ونشاركهم رقصهم، إن سمحت بذلك الشروط المكانية والتنظيمية للرقصة. هذه هي أبعد حدود التلقي السطحي.

لكن إن نحن أردنا أن نغوص أكثر في أعماق الرقصة، فإننا سنجعل اهتمامنا ينصرف إلى فهم العملية الرمزية القائمة بين «التحقق الركي» حسب تعبير محمد العماري مترجم مقال «قضايا السيميولوجيا المسرحية»، وبين «العالم المعروض»<sup>55</sup>. يعني ذلك أننا سنضطر إلى مقارنة العرض بالسير على هدى بعض أعمال رولان بارت القائمة على استجلاء الدلالة الإيحائية التي تخلفها علامة من العلامات في ذهن المتلقي<sup>56</sup>. وهكذا، يمكن للقارئ/السيميولوجي، في ضوء هذه المقاربة، التركيز على علامات تتراكب في ما بينها في ارتباط تام بعلامة مركزية معينة، واستكناه المعاني المشتقة التي تنجم عن ذلك التعالق وذلك الارتباط؛ ويعتبر باتريس بافيس Patrice Pavis عملية تتبع أثار الدلالة الإيحائية وسيلة مشروعة



تكمّن دلالتها، بالدرجة الأولى، في ذاتها، ويتحقق هذا المستوى الدلالي حينما يحس المتلقي بالعدوى الحركية للراقصين وهي تحتاجه؛ وتكمّن أيضا في الإيحاءات التي تخلّقها الوحدة الحركية الأكثر تميزا على المستوى الإستيطيقي، مما يجعلها ذروة الرقصة ويؤثرها الرمزية، ومركزا مرجعيا للوحدات الحركية الأخرى؛

يمثّل راقصو «اللغة» أجسادا حاضرة تكتب عن حركات أجساد أخرى غائبة، وهكذا فقد قادنا البحث عن الدلالة الإيحائية لـ «اللغة» إلى أن العلامة المركزية التي يمكن الانطلاق منها هي الحوار الكوريغرافي بين الراقص والراقصة، ذلك أنه يضعنا أمام ذاتين: ذات معاقبة تعبّر حركاتها عن «الجلد» أو «الرجم»، وذات معاقبة تتلوى وتترنّح بفعل الألم الجسدي الذي يلحقها. وتلعب «التكشيط» التي ترتديها الراقصة دورا وظيفيا في إبراز الحركات، وتضخيمها، وإبطاء تلاشيها أمام نظر المتفرج، ورسم الحدود الحركية للجسد الذي يتستر فيها.

يتضافر كل من المستوى الحركي والمستوى الإيقاعي والمستوى اللغوي لتكريس الدلالة الإيحائية لـ «العقاب»؛

يعد التحليل الذي قمنا به نسبيا، وبالتالي، لاندعي أنه قد حسم الأمر بصفة قاطعة بخصوص الأبعاد الدلالية للرقصة الهوارية.

أخرى ذات طابع أسطوري منها ما يحكي عن أفعى كانت تهدد القبيلة فقضى عليها أحد الشبان، ومنها أيضا ما يحكي عن صيد غزالة. إلا أنني أنحاز إلى فكرة أن ما يعبر عنه الفولكلور والثقافة الشعبية بشكل عام، يكون، في الغالب، شيئا يمس الكيان العميق للقبيلة، ولا أظن أن أحداثا من قبيل قتل أفعى أو صيد غزالة قد تأسر حياة الناس ومخيلتهم لدرجة تجعلهم يخلّدونها بالرقص. إن ما يأسر إلى هذا الحد هو، في نظرنا قضايا ينظر إليها المجتمع التقليدي على أنها عظيمة كـ «الشرف» و «الخيانة» وغيرها، وبالتالي لا تسامح إزاءها. تأسيسا على ذلك، فإن الإيحاء الذي ينتجه عرض رقصة «اللغة» هو المعاقبة الجسدية لامرأة دنست شرف القبيلة. والحقيقة أن مظاهر من هذا النوع لازالت حاضرة في بعض البلدان، ويكفي أن أضرب مثلا بالسودان، حيث يكون الجلد ما ل المرأة إذا لبست لباسا يصنفه المجتمع على أنه مخل بالحياء.

## خاتمة:

قادنا تحليل المستوى الكوريغرافي للرقصة الهوارية ومستواها السياقي ومستوى الأكسسوارات المعتمدة فيها إلى النتائج التالية:

الرقصة الهوارية عرض تتداخل فيه مجموعة من الأنساق السيميولوجية:

## الهوامش

1. هي منطقة توجد بوسط سهل سوس معروفة بالفلاحة العصرية ولهجة عربية ذات مميزات خاصة، وتعد مدينة أولاد تايمة مركزها الحضري.
2. Geertz, Clifford. La interpretation de la culturas, trad. Alberto L. Bexio, Gedisa editorial, Barcelona, 2003, p 20.
3. Geertz, Clifford. Op Cit. p 24.
4. مرسى، أحمد، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008، ص 25.
5. Felföldi, László et Pávai, István. "État de la recherche sur la musique et la danse populaires", Ethnologie française, XXXVI, 2006, 2, p. 261-272, p 265.
6. Ibid.
7. Guellouz, Mariem. "Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps

د. فراس طرابلسي - تونس

## محمود السيّالة القادري الصفّاقسي: عدلٌ وحكيم ومتصوّف يؤرّخ للموسيقى التونسية والمغربية في قرن التاسع عشر

إن علاقة الموسيقى بمجالات المعرفة الأخرى قديمة في الحضارة العربية، بل لعلّها أصبحت في فترة قصيرة في علاقة تفاعل وتداخل مع أهم مجالات المعرفة، حتى أنها تُعدّدت من بين مجالات العلوم الأربعة الأساسية منذ عهد الإغريق. على ذلك يُعتبر التاريخ لها والاهتمام بها من حيث هي علم وممارسة معًا، والبحث في علاقتها بمنهجيات التفكير العربي الإسلامي، خطوة نحو مزيد فهم مكانة الموسيقى في «الدولة» والمجتمع.

ويعتبر «محمود السيّالة الصفّاقسي القادري» (كان حياً في 1868) من بين أهم المؤرخين للموسيقى في تونس والمغرب عموماً في قرن التاسع عشر الميلادي، وأطرقَ أعر في منهج التاريخ لديه أنّه لا يُعتبر موسيقياً «محترفاً» بالدرجة الأولى، بل هو كما سيُتوضّح في قادم الصفحات عدلٌ ومتصوّفٌ تميّز بالحكمة وبهبة للعلوم والإنشاء. على ذلك ألف مخطوطاً سجّاه «قانون الأصفياء



غير أن ذلك لم يُثن «محمّد محفوظ» عن إفادتنا بجملة من المعطيات الهامة في محطات من حياة «السيالة». نذكر منها أنه:

أخذ الرياضيات والمنطق وعلم الكلام عن الشيخ محمود مقديش ابن المؤرخ المعروف محمود بن سعيد مقديش (صاحب نزهة الأنظار).

«له إجازات في العلوم من الأكابر بالسند»<sup>6</sup> من جامع الزيتونة في تونس العاصمة.

إتصب عدلا موثقاً في صفاقس بعد استكمال نصيب من العلوم والإجازات.

رحل عن صفاقس لفترة من الزمن نظراً للفسائس التي كانت تُحاك له من طرف القضاة والعدول. ثم عاد إليها سنة 1263 هـ.

لم يكن غنياً بل كثيراً ما كان في رسائله «يتسخط الزمان وأهله ويتألم من مضض الفقر وقلة ذات اليد»<sup>7</sup>.

#### 1) علاقة محمود السيالة بالطريقة القادرية:

تعتبر الطريقة القادرية (نسبة إلى عبد القادر الجيلاني أو الجيلي) (470 هـ/561 هـ)<sup>8</sup> من بين الطرق التي دخلت مبكراً للبلاد التونسية عند مرور «أبي مدين شُعيب» بتونس وهو الذي تُنسب إليه الطريقة المدينية. ويُعدّ «الشيخ الحاج محمد المازوني المغربي المتوفى سنة 1296 هـ أول مؤسس لطريقة القادرية بزاوية نهج الديوان بتونس ثم انتشرت في عديد الجهات بداخل البلاد التونسية فبي كل مدينة أو قرية لا بد من وجود مكان أو زاوية أو زوايا يجتمعون فيها جماعة القادرية لقراءة وإنشاد أذكّارهم وأحزابهم»<sup>9</sup>.

وتربط «محمود السيالة الصفاقسي القادري» علاقة وثيقة بالطرق الصوفية<sup>10</sup> وبخاصة الطريقة القادرية التي صبغت جزءاً من لقبه كعلم في كتب تراجم التونسيين. بل هو «أول مُجاز في الطريقة القادرية سنة 1826 م... وذلك بـ«جامع العجوزين» بباب الديوان الذي كان يُسمى سوق الحواتين»<sup>11</sup> بمدينة صفاقس.

في معرفة أنغام الأذكّاء» حقّقه الباحث «مصطفى علولو» لنيل شهادة التعمق في البحث من كلية الآداب بتونس. وبقي بحثه بين رفوف الكلية، ولم تُنشر من المخطوط إلا بعض الفقرات المتناثرة في بضع مقالات كتبها صاحب البحث المذكور أو كذلك الدكتور محمود قطاط والباحث علي الحشيشة<sup>1</sup>.

ونسعى في هذا المقال إلى العودة لهذا المخطوط واستحضار أهم ما جاء فيه من الناحية الموسيقية باعتباره تطرّق إلى محاور هامة تهتمّ آلة العود المغاربي وشجرة «الطبوع» (المقامات) علاوة عن مجموعة من القواعد التي تتعلق بطرق الغناء وأخلاقه وغيرها من المسائل كوظائف الألحان والطرب، إلخ.

#### من هو محمود السيالة الصفاقسي؟

يعرّف «الزركلي»<sup>2</sup> بمحمود السيالة القادري في كتاب الأعلام كما يلي (بعد ذكر سنة وفاته بصفة تقريبية أي سنة 1847)<sup>3</sup>:

«هو محمود بن محمد السيالة الصفاقسي، متطبّب، من العدول، تعلم بجامع الزيتونة، وتنصب «عدلاً» موثقاً بصفاقس، صنّف «الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني»، شرح فيه تذكرة داود الأنطاكي، واستدرك عليها مفردات وأدوية من الطبّ الحديث، وأضاف إلى كثير من «مفرداتها» أسماءها بالتركية والبربرية وباللهجتين التونسية والمغربية، وعيّن مكان وجود بعضها في تونس. وذكر في مقدّمة الكتاب أنّه في ثلاثة أجزاء. وقد بقيت منه أوراق متفرقة»<sup>4</sup>.

من جهته اعترف أحد أهمّ مؤرخي صفاقس «محمّد محفوظ» بأنّ محمود السيالة من مغموري أهل العلم في قرن التاسع عشر وبأنّه لم يتوصّل إلى معلومات عن حياته إلا عن طريق «رسائله ومؤلفاته التي هي مسودّات لم تبيّض، يكثر فيها التشطّيب والإخراج إلى حدّ أن قراءتها تحتاج إلى صبر وعناء يُتعبان الناظر ويكدّان الخاطر»<sup>5</sup>.

السياق نذكر المطلع التالي:

ينده بيك<sup>15</sup> القليل<sup>16</sup>

واللي مسافري في الليل

يا بودرعيّة

لذلك فإنّ عدد زوايا الطريقة القادرية بصفاقس كان لا يُستهان به في مدينة بحجم صفاقس آنذاك (قرن التاسع عشر) وهي: جامع العجوزين / زاوية سيدي عبد القادر الجيلاني / الزاوية النورية / زاوية سيدي بومجاد. وكلها تقع في المدينة العتيقة أي داخل سور المدينة.

## ( 2 مؤلفات:

ألّف «محمود السيّالة» عددا من المؤلفات في معارف مختلفة (كتب / رسائل / كنانيش / شعر) توجد نسخها الأصلية أو نسخ منها في الدار الكتب الوطنية للبلاد التونسية (المكتبة الوطنية)، وهي كلها بخط يده وأصلها من مكتبة «الشيخ علي النوري»<sup>17</sup> نلخصها في الجدول التالي<sup>18</sup>:

ويبدو أنّه كان من بين المتصلين بهذه الطريقة بصفته منشدا صوفيا ومتغنيا بأشعار الطريقة والمدائح، وهو ما دفعه إلى تأليف رسالة في الغرض سمّاها: «رسالة في ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية» وتوجد نسختها في دار الكتب الوطنية في تونس العاصمة تحت رقم 19242.

ونشير في نفس السياق إلى ما للطريقة من الفضل في «المحافظة على التراث الموسيقي التقليدي ولولا الزاوية القادرية لضاع واندثر جل التراث وخاصة في طور انحطاط وضعف الموسيقى التونسية التي دخلت إلى الملاهي والمقاهي»<sup>12</sup> إذ كان أتباعها «ينشدون المديح الذي هو على نغم المألوف الحالي بحيث الكلام جدّ والصنعة مألوف»<sup>13</sup> ولقد كانت لهذه الطريقة في صفاقس (مسقط رأس «حمود السيّالة») صيتا ومكانة محترمة في المشهد الصوفي-التعبدي، «ومدائحه تبرز مدى تعلق الناس به والانتماء إليه وخاصة ممن لم يكن لهم حول ولا قوّة»<sup>14</sup>. ومن أشهر مدائحه في هذا

قانون الأصفياء في علم نعمات الأذكياء (توجد نسخة أخرى منه بخط مغربي في مكتبة متحف بغداد تحت عدد 2276 / 1	الموسيقى	19241 (دار الكتب الوطنية-تونس)
30 ورقة		
رسالة في ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية	التصوف / الموسيقى	19242 (دار الكتب الوطنية-تونس)
9 ورقات		
تلقيح المقالات الأدبية في معرفة الطريقة القادرية	التصوف	19223 (دار الكتب الوطنية-تونس)
من المفترض أن يكون به 3 أجزاء. غير أنّه لا يوجد منها إلا جزء واحد وهو الثالث في دار الكتب الوطنية الذي يحتوي على 14 ورقة يشبه محتواها بشكل كبير ما جاء في «رسالة ما يلزم المنشد من معرفة القواعد الموسيقية». بينما تحدث «محمد محفوظ» في «تراجم المؤلفين عن جزء أول في 286 ورقة من القطع المتوسط» وهو ناقص من أوله وآخره وفي أماكن متعددة من وسطه (أنظر حرف السين، تراجم المؤلفين، ص 108).		



شرح / المكتبات الخاصة	الطب	الجواهر النوراني في الدواء الجسماني والروحاني أو الجواهر النورانية في الأدوية الجسمانية والروحانية (شرح وتهذيب لتذكرة داوود الأنطاكي) <sup>19</sup>	توجد منه 3 أجزاء بأوراق كاملة ومتفرقة وفي الغالب بها خرم: - جزء أول: 33 ورقة - جزء ثاني: 213 ورقة - جزء ثالث: 118 ورقة
مدح / المكتبات الخاصة	التصوف	«عطر الأخيار» أو «عطر الأزهار في مدح أهل الأسرار ومذمات الجهلاء الأغمار»	مخطوط به 135 ورقة بنقص في آخره ومواضع كثيرة من وسطه. وفيه مدائح وأوراد وتوسلات بالشيخ عبد القادر الجيلاني خاصة بمحمود السائلة.
دار الكتب الوطنية	التصوف / المناقب	مناقب أبي عنبسة خارة بن عنبسة الغافقي	به 7 ورقات
رسالة / دار الكتب الوطنية	الطب	المنافع الحاضرة في النوازل الحادرة	توجد منه نسختان: - الأولى: 24 ورقة بها نقص في آخرها. - الثانية: 10 أوراق / رسالة منقوصة الأول والآخر
كتاب / دار الكتب الوطنية	الطب	سر اللب في الحكمة والطب	ذكره محمد محفوظ عن صديق له إسمه «محمد الطيب بسيس» <sup>20</sup> وفيه عدد من الأجزاء لم يذكره.
رسالة / دار الكتب الوطنية	غير مذكور	المنارة الذهبية في الأدب العقلية	توجد من هذا المخطوط أربع نسخ: - ثلاث نسخ ناقصة - نسخة تامة في 17 ورقة من القطع المتوسط
دار الكتب الوطنية	العروض	حكمة اختصار العروض لمن له بشاشة وحفظ	غير تام وبه نقص / يحتوي على 5 ورقات. وفي قطعة أخرى 3 ورقات.
دار الكتب الوطنية	الأدب والشعر الفصيح والشعر الشعبي	منتخبات من الشعر والطرائف الأدبية من التراث وبعضها من تأليفه (في الشعر)	كنش فرغ من نظمه في 15 جمادى الأولى 1223 هـ
عن دراسة في مجلة القلم كتبها «محمد محفوظ»	الشعر الشعبي	شعر عن الإحتلال الفرنسي للجزائر	نظم بالدرجة التونسية في قالب «القسيم المربع»
رسائل مختلفة وعددها الجملي عشر رسائل / دار الكتب الوطنية	شكوى	- شكوى خصومه وحساده وكذلك وصف أحوال الشهود وأخلاقهم في عصره.	- رسالة بها أربع أوراق - رسالة تبقى منها 8 أوراق (22)
يمكن الرجوع إليها في تراجم المؤلفين التونسيين، محمد محفوظ، ص. 109 - 111	إخوانيات التصوف (العيساوية)	- لصديقه الشيخ محمد ذياب	(للاطلاع على البقية يمكن الرجوع إلى تراجم المؤلفين التونسيين)

من الصفحة الخامسة عشر إلى الصفحة الثامنة عشر: الفصل الرابع: الحسن والقبح في أنظام الكلام والنغمات.

من الصفحة الثامنة عشر إلى الصفحة الثالثة والعشرين: الفصل الخامس: في معرفة صناعة الموسيقى وبيان حدودها وكيفية الضرب على العود وميزانه بالحروف وبيان النغمات.

من الصفحة الثالثة والعشرين إلى الصفحة التاسعة والعشرين: الفصل السادس: في معرفة هيئة العود وكيفية الضرب على أوتاره بالعلامات الدالة على النقرات والدس عليها على طريقة الحكماء.

من الصفحة التاسعة والعشرين إلى الصفحة السادسة والثلاثين: الفصل السابع: في معرفة الصوت الذي تتم به النغمات وتقاسيم حركاته وتعديل الإيقاعات.

من الصفحة السادسة والثلاثين إلى الصفحة الأربعين: الفصل الثامن: في اختلاف جميع الآلات والإيقاعات باختلاف الأزمنة والبلدان.

من الصفحة الأربعين إلى الصفحة الخمسين: الفصل التاسع: في أحكام الأطناع وميزانها وضوابطها وتفاصيلها، وبيان دوائرها وأسمائها.

من الصفحة الخمسين إلى الصفحة الستين (مبتورة الآخر): الفصل العاشر: معرفة الأطناع ونغماتها المجردة على الآلات المصطلح عليها الآن وتركيب فروعها وما ينشق منها على طريق العلماء من العرب والعجم.

### 1) المراجع التي عاد إليها صاحب المخطوط

يحدّد «السيالة» بعض أسماء من عاد إليهم في صياغة كلامه عن «علم النغمات» كما يقول، وهم أساساً:

الذكيّ داود (في الفصل الأول)<sup>24</sup>.

أفلاطون<sup>25</sup>.

إنّ ما يوضحه هذا الجدول الإحصائي هو تلازم ثلاث معارف أساسية في حياة «محمود السيالة الصفاقسي» وهي الطب والموسيقى والتصوّف (بما هو إنشاد على الطريقة القادرية) بالإضافة إلى مهنته كعدل ومهتم بالعلوم المختلفة. وسيكون اهتمامنا في هذه الدراسة منصباً على مؤلفه المخطوط حول الموسيقى والموسوم به: قانون الأصفياء في معرفة أنغام الأذكياء» للنظر في أبعاده العلمية والعملية والمقاربة التاريخية التي انتهجها.

### المخطوط الموسيقي

#### «قانون الأصفياء في معرفة أنغام الأذكياء»

يعتبر محمود السيالة (كان حياً في 1860)، أحد أبرز العناصر التونسية المساهمة في إثراء المكتبة المغاربية بمؤلفات موسيقية علمية يمكن اعتمادها للكشف عن ملامح الممارسة الموسيقية في تونس والمغرب عموماً. وأبرز مؤلفات هذا الرجل هو «قانون الأصفياء في معرفة نغمات الأذكياء»، وهو مخطوط تحصّلنا على نسخة منه من المكتبة الوطنية بتونس مصوّرة على طريقة الميكرو فيلم، مع الإشارة إلى أنّه حَقّق بمبادرة من الباحث التونسي «مصطفى علولو» في رسالة الدراسات المعمّقة.

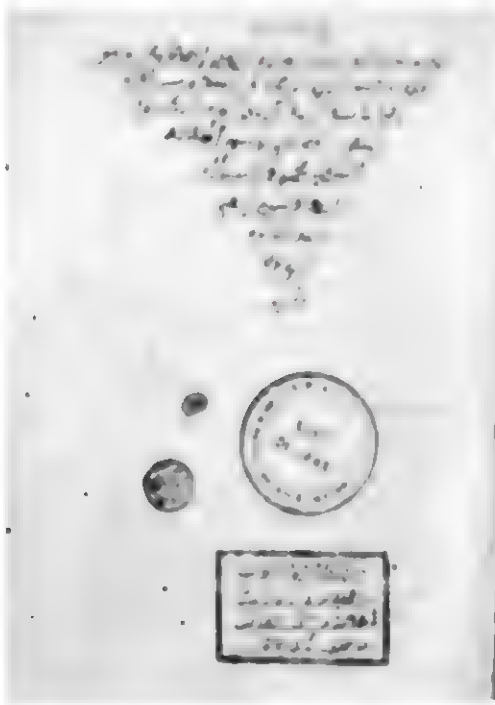
ويحتوي على مقدّمة وعلى عشرة فصول في ما يلي ترتيب عناوينها<sup>23</sup>:

من الصفحة الأولى إلى الصفحة الرابعة: مقدّمة

من الصفحة الرابعة إلى الصفحة السابعة: الفصل الأول: في معرفة قواعد العود كمعرفة النقرات وكيفية تأليف الأصوات منها، ومعرفة الإيقاع والنسبة.

من الصفحة السابعة إلى الصفحة العاشرة: الفصل الثاني: في حكم سماع العود وغيره من الآلات.

من الصفحة العاشرة إلى الصفحة الخامسة عشر: الفصل الثالث: أحوال المنشد ومنافع السماع أيضاً وفي بيان واضع العود.



صورة للصفحة الأولى من المخطوط (نسخة تونس)



صورة للصفحة الأولى من المخطوط (نسخة بغداد)

الكاملة الزكية الذي مارس الكُتُب حتى عرف الإصطلاح وميزه، وحاز جوهر التّحصيل وجوّزه، واستطلع على دائرة الفنون ومركزها وعلى معاني الحروف وتميزها، يحسب فيّحسب ما يحسبه، ويكتب فلا يبعد عليه شيء يطلبه»<sup>33</sup> والمقصود هنا:

- محمود الجلولي<sup>34</sup>:

وهي شخصيات قلما تُذكر في مجال تاريخ البيبليوغرافيا الموسيقية التونسية - إن صحّ التعبير -، فلم يرد ذكر هؤلاء («الشيخ الجلولي» و«محمود الجلولي» و«الحفصي») عند من لجّحوا «محمود السّيالة» ممّن تزعموا التّاريخ للموسيقى التونسية. ممّا يجزّنا للحديث عن حلقة قد تكون مفقودة اليوم في مجال تاريخ الموسيقى التونسية.

فلقد سبق «محمود السّيالة» عدد كبير من العلماء النظريين في علم الموسيقى (تناولنا بعض طروحاتهم على امتداد هذا البحث)، غير أنّه قد خیر عدم الاكتفاء بما جاؤوا به، وتدعيمه في المقابل بما تيسر من أقوال المعاصرين له من الحكماء والعلماء.

- جلال الدين السيوطي (مؤرخ وفتي)<sup>26</sup>.

- الحافظ المقدسي (تقي الدين أبو محمد عبد الغني بن عبد الواحد بن علي بن سرور بن رافع بن حسن بن جعفر المقدسي) (541هـ - 600هـ)<sup>27</sup>.

- أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماوردي (364 - 450هـ)<sup>28</sup>.

- شهاب الدين العجمي<sup>29</sup>.

- الشيخ الجندوبي<sup>30</sup>.

- أبو عثمان الجاحظ (توفي في 860م)<sup>31</sup> (في آخر الفصل الرابع)

- الشيخ أبو نصر العجمي<sup>32</sup>.

- أهل (الفرس) ورد ذكرهم في الفصل الخامس.

- الحفصي.

هذا مع ما أمكن له «نسجه بطرق تستلج فتستلج وتُحب، تستقبل فتستقبل، ودقائق تستنبط فتستلقط، وأعاجيب تستلخط فتستلخط» وتلخيصه من «كتب خزانة رئيس أهل الهمم الذكيّة والعقول

### في مستوى المصطلح النظوي:

- ذكر محمود الشبالة أسماء الأوتار وأسماء الدرجات على المنهج القديم، بحيث كان يذكر المعطيات التالية لبيان كيفية استخراج الأصوات والنغم:

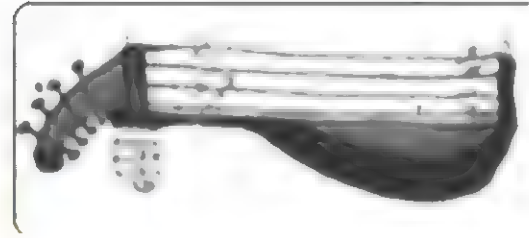
يقال له وتر الحسين	يقال له وتر الزمل	وتر الماية
--------------------	-------------------	------------

وتر الذيل <sup>37</sup>	المطلق / الوسطى / الخنصر البنصر
-------------------------	---------------------------------

وأغلب الظن أن «محمود الشبالة» قد استند في تحديد أسماء الأوتار هذه من رسالة مغربية بعنوان «معالم عود مربي قديم». وقد نشرها «فارمر» في الثلاثينات من القرن العشرين وذكر فيها السلم الموسيقي بديوان واحد وهو «مبني على تسوية أوتار العود الأربعة»<sup>38</sup>.

204 سننا	702	905
-	-	1110
-	-	1200
408	-	-
498	-	-

- أورد محمود الشبالة رسماً لداثرتين صغيرى وكبرى للضروب (الإيقاعات)، وعددها ثمانية وأربعين اتقاها من مؤلفات «صفى الدين عبد المؤمن» و«عبد القادر العجمي»<sup>39</sup>.



الصورة منقولة عن المخطوط (نسخة تونس) المصور على طريقة الميكرو فيلم، من الصفحة 21

فلقد أتى «محمود الشبالة» على ذكر بعض العلماء القدماء، كما القريين منه زمنياً كذلك، مثل:

- أبي نصر الفارابي (القرن العاشر الميلادي)؛
- صفى الدين الأرموي (القرن الثالث عشر الميلادي)؛
- عبد القادر بن الغبي<sup>36</sup> (القرن الخامس عشر الميلادي)؛
- شهاب الدين العجمي (توفي سنة 1675 م / القرن السابع عشر)؛
- شهاب الدين الحجازي<sup>36</sup> (بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر الميلاديين).

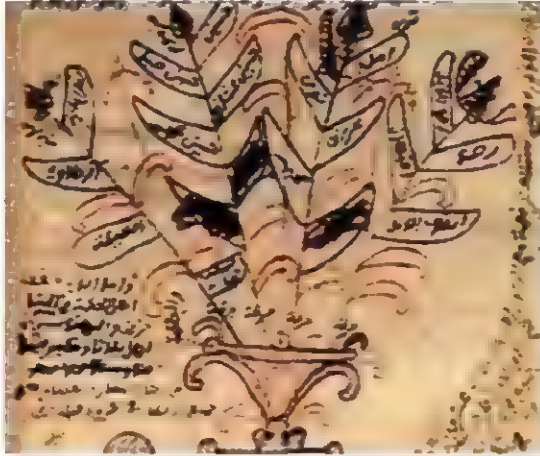
## (2) المواضيع التي تطرق إليها المخطوط من الناحية النظرية العلمية:

تعرض الشبالة إلى مسائل موسيقية مختلفة منها ما يخص أسماء الدرجات الموسيقية الخاصة بألة العود (العود التونسي المتكون من أربعة أوتار).

وتسوية أوتاره والمسألة المقامية، هذا إضافة إلى مفاهيم أخرى مثل حكم السماع ومعرفة التلحين والصناعة. كما تحدث عن الواقع الموسيقي في عهده.

ومن خلال قراءة في الفهرس، يبدو وطرح محمود الشبالة منقوصاً من «الظرافة»، وذلك من حيث أنه لم يعمل على صياغة النظريات الموسيقية العربية صياغة جديدة، بل هو يكرر المسائل الماضية وي طرح أقل عمقا من سابقه. فلا نلنى أن «محمود الشبالة» كان «متطببا» بالأساس.





الشجرة الثانية من الصفحة 59 من المخطوط / نسخة تونس



الشجرة الأولى (من الصفحة 57 من المخطوط / نسخة تونس)

### في المستوى العملي:

وإلى الجانب المسائل النظامية التقليدية، تعرض «محمود الشيالة» إلى طروحات مختلفة أخرى لورد بضع نصوص منها إنطلاقاً من المخطوط، اجتهدنا في إعادة نسخها، وقد اخترناها من حيث هي نصوص مختلفة في الطرح الموسيقي:

### النص الأول: وهو من الفصل الأول والصفحة

#### الرابعة من المخطوط: القاعدة الخامسة في علم

#### الموسيقى:

«معرفة التلحين، وهورد الموشحات والأشعار الزائقة إلى نغمة مخصوصة بجرانها الثاقبة. والقاعدة فيه كما قال الذكي داود<sup>43</sup> راجعة إلى العروض في الحقيقة. فإن ما كان على بحر البسيط يعمل من الحسين بالرفع على مستعلن وبالحذف على فاعلن. وما كان على الخبب يعمل من الصيكة بعكس ما تقدم، وهذا أمر سهل مع أنه الآن مفقود عند أهل هذه الصناعة. وكذا الطيب أيضاً، فإنه الآن معزول عنه وهو في غاية الاحتياج إليه. وهذا الترتيب بجملة من حيث العقول القاصرة، فلا يمكنها الترقى به لعدم إدراكها له وإلما إدراكها الآن إلا بالعمل في المحسوسات فقط وذلك لعدم ارتسام علمه في الحافظة».

يأتي محمود الشيالة في هذا النص على أحد أهم المفاهيم والمصطلحات الخاصة بعلم الموسيقى، ألا وهو التلحين. وهو عنده:

- كما رسم شجرتين تحملان أسماء «الطبوع» المغاربية بأصولها وفروعها:

ولتوضيح هذا الرسم لورد عدد النغمات الموسيقية الأربع والعشرين<sup>44</sup> التي كانت دارجة قبل الشيالة:

- المائة فروعه أربعة: وهي الحسين-القلاب الزمل-رمل المائة-الرصد؛

- المزموم فروعه ثلاثة: وهي المشرقي-الحمدان-غريبة الحسين؛

- الغربية المحتررة: لا فروع لها؛

- الذيل فروعه ستة هي: رصد الذيل-رمل الذيل-عراق العجم-جانب الذيل - عراق العرب - استهلال الذيل؛

- الزيدان فروعه ستة، وهي العشاق-الأصبهان-الحجاز الكبير-الحصار-الإصبعين-الحجاز الشرقي.

«أما المتأخرون من أهل صناعة الآلات جعلوا أصول نغماتهم تسعة عشر نغمة. ولكن وقع بينهم الاختلاف فيها. فمنهم من اصطلح على العمل بالذيل ثم العراق ثم الصيكة ثم الحسين ثم الرصد ثم رمل المائة ثم النوى ثم الإصبعين ثم رصد الذيل ثم الزمل الكبير ثم الإصبهان ثم المزموم ثم المائة ثم الزهاوي ثم الحسين الحجازي ثم الإصبعين الحجازي ثم المحير ثم الصبا ثم العشاق»<sup>42</sup>.



هامة يجب الوقوف عليها بدراسات تحليلية علمية معاصرة تتماشى وطبيعة الموسيقى العربية لاكتشاف اختلاف أساليب التلحين، والوقوف على مسهباته.

إن صياغة لحن ما على الكلام بطريقة معينة إذ يتطلب (كما أورد ذلك الحسن الكاتب) معرفة بجمل من الضوابط هي:

- معرفة ما يحيط بالمتقبل من ظروف اجتماعية ونفسية وثقافية وسياسية لكي ينجح في مخاطبته بالموسيقى ويحقق الانفعالات واللذة المطلوبة حسب كل ظرف.

- أن تكون هناك معادلة بين ما يفهم من الكلام وما يفهم من الأصوات.

- معرفة استغلال الأصوات المختلفة الصادرة من الآلات الموسيقية أو من الحنجرة.

من جهة أخرى، أشار «محمود السبالة» - وهو الطبيب - إلى مسألة مهمة تكاد في عالمنا العربي نفقدها، بل لم تعد لنا فيها قواعد وضوابط وهي مسألة العلاج بالموسيقى:

- «وكذا الطبيب أيضاً، فإنه الآن معزول عنه

- جعل الموشحات والأشعار على نغمة مخصوصة؛  
- محكوم بعلم العروض.

لذلك يعطي لكل بحر نغمة مخصوصة، وهو يرى أن قواعد تلحين الأشعار ترجع ضرورة إلى علم العروض، وبالتالي هو يقر باختيار الإيقاع واللحن وفق الترتيب العروضية، وهذا - في الحقيقة - ما كان يرفضه الحسن الكاتب وينقده - وهو ابن القرن الثاني عشر - وفي ما يلي ما يقول في هذه المسألة:

«فأما موافقة الإيقاعات لأوزان الأشعار ومخالفتها، وأنها تكون أحسن وأوفى مع الآخر، فإن المختلفة أبداً تكون أحسن ويكون اللحن فيها أمكن، وأما المتفقة فإنها تكون قليلة البهاء ويكون فيها التلحين غير طائلاً ولا لئيم»<sup>44</sup>.

وبالتالي أن يقابل نغمة الحسين بالبحر البسيط ونغمة الضيكة بالخبيب، فإن في ذلك ضبط وتقيد بما لا يلزم في قواعد التلحين.

يبدو إذاً أن مبادئ التلحين أو «التأليف» اختلفت من حيث الأسس في الفترة الفاصلة بين القرن الثاني عشر والقرن التاسع عشر، وهذه نقطة

### شرف العلم والعمل :

«أهل هذه الصناعة الآن في هذا الزمان ... قلوبهم متعلقة بقبض الدينار والدرهم. وإذا لم يقبضوا شيئاً أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النعمات بعقرهم».

قد تبدو هذه الشكوى غريبة في عصر عُرف بكثرة التعلق بالأولياء الصالحين وغلبة الدين على التفكير الاجتماعي إضافة إلى ما يجانب ذلك من عادات الذهاب إلى الزوايا. ولكن ذلك قد يُفسر بطريقة مخالفة، إذ يمكن أن نذهب مسلك من يفكر في أنّ الظروف الداعية لهذه الممارسات العقائدية هي أساساً انحرافات الناس. ويبدو أنّ انحرافات الناس قد شملت الموسيقى العملية. وربما يكون ذلك منطقياً إذا ما ذهبنا مذهب ابن خلدون (1332 - 1406م) إلى أنّ الموسيقى هي من مكمّلات العمران البشري :

«يحدث في العمران إذا توفّر وتجاوز حدّ الضروري إلى الحاجي ثم إلى الكمال»<sup>48</sup>.

فمن الضروري إذا أن تكون هي أولى الميادين التي تحيط بها الانحرافات إذا نقص العمران وتدهور (وهذا معلوم في القرنين الثامن والتاسع عشر)، فالموسيقى عند ابن خلدون مرتبطة بالفطرة :

«يلهج كل إنسان بالحسن في المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة»<sup>49</sup>.

وقد تدعو هذه الفطرة الإنسان إلى الشرّ، «فالإنسان شرير بطبعه»، وبالتالي لك أن تقرّر ما إذا كان منطقياً تعلق القلوب بالمادّة وانعدام التواصل بين الموسيقي والناس، فالواضح أنّ أصحاب الصناعة في ذلك الوقت فقدوا - ما يعبر عنه الحسن الكاتب - بالعلاقة الضرورية بين المغني وجليسه، وهي علاقة تقوم على معرفة الأول للثاني من النواحي: الأخلاقية والنفسية والثقافية الاجتماعية :

«إنّ المغني ... يحتاج إلى تعرّف أخلاق جليسه وما يذهب بنفسه إليه في سائر الأوقات وفي وقته الحاضر،

وهو في غاية الاحتياج إليه»<sup>45</sup>.

- فهو يُشير إلى قيمة التلاحين والتلحين في مسيرة الطبيب، بل هو في حاجة لمثل هذه الصناعة لاستكمال معرفته<sup>46</sup>.

كما يصف لنا محمود السبالة حال «معرفة التلحين» عند المختصين على عهده فيقول: «هو الآن مفقود عند أهل هذه الصناعة»، ويسند إلى ذلك أسباباً نذكرها في النقاط التالية :

- العقول قاصرة عن الإدراك :

- الإشتغال بالمحسوسات :

صعوبة ارتسام معرفة التلحين في الحافظة.

فما سرّ هذه الحال في حين أنّ الفترة التي تتحدث عنها هي فترة النهضة العربية الفكرية؟ فلننظر في النصّ التالي إذ هو يدعم هذا التساؤل ويدفعه دفعاً إلى الحيرة والتعقيد :

### النص الثاني: من الفصل الأول، ص 7

«لكنّ أهل هذه الصناعة الآن في هذا الزمان لا ينطرب الناس بأعمالهم ولا يلتذون بأقوالهم لأنّ قلوبهم متعلقة بقبض الدينار والدرهم، وإذا لم يقبضوا شيئاً أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النعمات بعقرهم. فمجالستهم من الكرب لا تبري، ونعماتهم في الأبدان لا تسري، إلى أن استرذلت بأعمال اليهود، فسامعها من الالتذات مفقود وعن الفنون مسدود لأنّ نعمتهم تطرد الحبّ وعملهم يجلب حُمى الغب»<sup>47</sup>.

إنّ هذه الفقرة تُعتبر من أهمّ ما أورد محمود السبالة في مخطوطه لا لسبب إلّا لكونها تتعلّق بمشاكل عصره في صناعة الموسيقى، وهذا ما يهّمنا في مشهد التاريخ الموسيقي بالبلاد التونسية.

فالواضح أنّ الرّجل يشكو سوء الواقع الموسيقي، وهو ليس راضٍ عن وضعيّة الممارسة الموسيقية بالبلاد التي يبدو أنّها أُحيطت بجملة من الإشكاليات الأساسية، مسّت من مفاهيم هامة مثل :

لا تلحق بالنفس ما تلحقه بالحواس :

وهنا نعود- كما أشرنا سابقا مع ابن خلدون- إلى مسألة معاني الألحان وتطابقها مع موجبات الحال النفسية والذهنية والاجتماعية. فالطرب هي درجة من الانتشاء النفسي الذي يتجاوز الحواس إلى مخاطبة الوعي، على ذلك نجد ما يُسمى بالألحان المَقْوِيَّة والمُؤَيِّنَة والمُعَدِّلَة التي تكتسب ثراءها وأهميتها من خلال تمازجها مع الشعر<sup>54</sup> ويبدو أن ما أشار إليه «محمود السيالة» عن عدم انطراب الناس بأعمال أهل صناعة الموسيقى على عهده يعود إلى قلة اهتمام أصحاب الاختصاص بمثل هذه المدققات في الجانب الموسيقي.

- أهل صناعة الموسيقى في تونس كانت تنقصهم خصال منها:

حذق الغناء حتى يتمكنوا من التأثير في السامع وإطرابه؛

الإرتقاء بالموسيقى إلى دورها الرئيسي والسمو بها إلى ما أبعد من تحريك اللذات.

#### لذة السمع والقول :

«ولا يلتذون بأقوالهم»<sup>55</sup>.

الحديث هنا يهم كلاً من أهل الشعر والموسيقى، فإذا انعدمت اللذة عن القول في الألحان فذلك يرجع إلى النقاط التالية (كما يحيل إلى ذلك الحسن الكاتب):

عدم موافقة اللحن لغرض القول الشعري.

الشعر ذاته قد لا يكون معبراً عما تتطلع إليه الأنفس في ذلك العهد، أي أنه ليس «شعر اللسان والزمان».

#### وظيفة الألحان

«فمجالستهم من الكرب لا تيري، ونغماتهم في الأبدان لا تسري»<sup>56</sup>.

من خلال هذه الجملة يُقدّم محمود السيالة الوظائف الأساسية للموسيقى، وهي:

فقد يسمع الإنسان تغريد الطائر فيُسْرِبه وقد يذهب به إلى جهة الحزن لشيء يخطر بباله فيحزن، وقد يسمع صفة المجالس والشراب فيخطر بباله أنه سيعدم هذا كله وقتاً، ويفارقه فيحدث له حزن، وقد يسمع ذكر الزهد والموت والحساب فيخطر بباله أنه سيتوب وينيب وتُغفر ذنوبه فيكون قد نال الحالتين جميعاً ويظفر بهما فيحدث له سرور وفرح وابتهاج»<sup>50</sup>.

هذا إضافة إلى إمكانية وجود حقيقة أخرى هي:

تعلق سقاط العوام «(كذا) بحسب تعبير الحسن الكاتب (القرن الثاني عشر الميلادي)» باسم هذه الصناعة دون فهم معناها، فادّعوا منها ما لا يُحسنون واكتسبوا بها من قوم لا يفهمون وضعها<sup>51</sup>، ومما يفسّر ما جاء على لسان «السيالة» في قوله: «وإذا لم يقبضوا شيئاً أفسدوا العمل بمكرهم وقلصوا النعمات بعقرهم».

والجدير هنا أن تطرح دراسة سوسيولوجية عن الأوضاع الاجتماعية والنفسية في تونس القرن التاسع عشر، حتى تتبين أسباب هذا النزوع المادي والجشع في الكسب على حساب عناصر الثقافة.

#### الطرب:

«أهل هذه الصناعة الآن في هذا الزمان لا ينطرب الناس بأعمالهم»<sup>52</sup>.

جملة بليغة المعنى لإيضاح صفات الألحان ومقبليها من الناس:

فهذا القول قد يحيلنا في البداية إلى كلام هام يقول فيه الحسن الكاتب (القرن الثاني عشر الميلادي) على لسان أحد أهم فلاسفة العرب أحمد بن الطيّب السرخسي: «أقل الناس علماً بالغناء أسرعهم طرباً على كل مسموع»<sup>53</sup> غير أن ما يقصده «محمود السيالة» هو غير القضية المعرفية التي يطرحها الكاتب في مستوى الإنطراب وعلاقته بالناس عموماً، بل أراد أن يوجّهنا إلى مجموعة من الحقائق، وهي أن: الألحان المتداولة في ذلك العهد هي على الأرجح ألحان:





### إزالة الكرب:

مخاطبة الروح والجسد.

مهمة مهجورة كادت عوامل التغافل أن تقضي على حيائها حتى قيض الله ثلة من أبنائها البررة تحت رئاسة الوطني المأجد الغيور سيدي مصطفى صفر وأنشؤا جمعية وأسماها باسم الجمعية الرشيدية المقصودة منها بثّ المغنى التونسي وإشهاره وتهذيبه، وإنشاء ألحان تونسية مبرزة من اللحن التركيك واللفظ المستهجن القبيح تتمشى مع روح الوقت والزمان وتغرس في النفوس الفضيلة وكرامة النفس إلى أن ترتقى المستوى اللائق بها»<sup>87</sup>.

ففي هذه الفقرة نلاحظ تشابها في معنى المشكوى من قيمة الألحان والأشعار المتدنية وعدم مخاطبتها للوعي الإنساني وأدانها للمهمة الهوكلة لهما أساسا وهي غرس الفضيلة وكرامة النفس، أو ما يقابلها في تعبير الشياخة من: ثلة القسم والروح مع نشر القيم السليمة.

### النض الثالث من الفصل الأول، ص 5

«وقد يسهل النقش وزواله المعبر عنه، بهراثب أربعة: وذلك إن أفرطت الرطوبة في اللماخ، كان يسهل الانتقاش وزواله المتغير عنه الآن بسرعة الحفظ والتسيان. وإن أفرطت الحرارة كان يسهل الانتقاش على المزوال، أي سريع الحفظ قليل

يُردف صاحب «قانون الأصفياء» إلى أسباب في نفي توفّر هذه الصفات عن موسيقى القرن التاسع عشر في تونس أسبابا أخرى حوّلت خطابه إلى نص هجائي، فإذا هو يرمي بأقلام الأوصاف، فئة اليهود التي استقرت بتونس بعد الهجرات الأندلسية إلى بلدان المغرب العربي، واختلاطهم بالعرب المسلمين وإنما جهم في الفنون والممارسات اليومية، فيقول:

«إلى أن استُرذلت بأعمال اليهود (أي الألحان)، فسامعها من الإلتذاذات مفقود وعن الفنون مسلود لأن نغماتهم تطرد الحب وعملهم يجلب حقي الغب».

ويبدو أن هذه الإشارات ظلت ملازمة في حديثنا عن فنّ الموسيقى بتونس حتى بدايات القرن العشرين. وفي هذا المعنى نورد نصا من محاضرة لمحمد الأصم إثر تأسيس المعهد الرشيدي، يقول فيه:

«لقد دعاني داعي الفن إلى الوقوف بينكم هذه الليلة لأسامركم في الموسيقى التونسية التي هي موسيقى وطننا المحبوب، فلا يحسن بنا أن نتركها

## خاتمة

يبدو من خلال هذه الدراسة أنّ محمود السيالة الصفاقسي القادري لم يكن مجرد محطة عابرة في التأريخ للمشهد الموسيقي بالبلاد التونسية والمغرب عموماً، بل لعله كان يمثل مظهراً من مظاهر نشأة الموسيقىولوجيا في تونس بوصفها علماً يهتم بالموسيقى في تجاذبها مع المعارف والعلوم الأخرى وكذلك في علاقتها بالصوت والنفوس والأخلاق والطبيعة.

وهي مقاربات - وإن نجد لها صدى في كتب القدامى من العرب - فهي تمثل في القرن التاسع عشر - نظراً لانتشار الفكر الصوفي ومواقفه من الموسيقى في القرن التاسع عشر وما قبله<sup>59</sup> - خطوة نحو كسر الحاجز النفسي والأيديولوجي الذي جعل الممارسة الموسيقية محصورة عند بعض الفئات من المجتمع أو في أطر تلتصق بالضرورة بالحياة التعبدية. إذ أنّ المؤرخ الذي خصصنا له هذه الدراسة هو من متخريجي جامع الزيتونة ومتصوّف وعدل لدى الدولة، وهو وما كان يُبشّر بانتهاء مرحلة مظلمة في التأريخ للموسيقى بالبلاد التونسية رغم تواصل انتشار تبعات تلك المرحلة في صلب المجتمع إلى ما بعد فترة الإستقلال وبناء الدولة الحديثة.

كما لا يسعنا أن نغفل عن الإشارة كذلك إلى أنّ القرن التاسع عشر مثل كذلك نقلة نوعيّة في ميدان الموسيقى في تونس وذلك بإنشاء المدرسة الحربيّة بباردو التي أسفر نشاطها الموسيقي عن نتاج لها أن ترسم لنا ملامح وتغيّرات تاريخ الموسيقى العربيّة والممارسة الموسيقيّة في حدّ ذاتها. ويتّضح ذلك من خلال مخطوط: «غاية السّرور والمنى الجامع لدقائق رقائق الموسيقى والغناء» الذي وقع تأليفه في فترة متقاربة مع مؤلّف «قانون الأصفياء» للسيالة القادري.

النسيان. وإن أفرطت اليبوسة كان سريع الزوال قليل الإنتقاش أي سريع النسيان قليل الحفظ. وإن أفرطت البرودة، كان سريع الزوال عديم الإنتقاش، أي سريع النسيان عديم الحفظ. وبالجملّة فإنّ الإنسان إذا كان غليظ الطبع عديم الإدراك، فلا ترتسم العلوم ولا المعلومات في قوّته الحافظة، فليس له منها حظّ، فله أن يُسرّع إلى عمل معاشه ولو بسروح الإبل، فهي أخفّ عليه وأسهل من تعليم علم هذه الصّناعة ومن الفذالك التي ليس له فيها مكسب دنيوي ولا أخرويّ.»

إنّ قارئ هذه الفقرة قد يخال صاحبها - في البداية - عالماً بيولوجياً أو نفسياً، ولكن لا عجب في ذلك إذا عرفنا أنّ محمود السيالة طبيب، والطب هو فرع من العلوم، وعادة ما تلتقي العلوم في كثير من أسسها العقليّة ومنهجها التحليلي. هذا علاوة على أنّ التّرجمات الخاصّة بالسيالة تشير بأنّه ألف في ما ألف، كتاباً هاماً شرح فيه تذكّرة داود الأنطاكي، وهو بعنوان:

«الجوهر النوراني في الدّواء الجسماني والروحاني»

وقد تحدّث «القادري» في هذا النصّ القصير عن أمر هامّ يخصّ عامّة الناس في علاقتهم بالعلوم - ومن بينها الموسيقى ومعرفة التلحين - وصور حصولها وتركّزها في الذهن. ويربط «محمود السيالة» مُسبّبات سرعة وزوال العلوم من الذهن، أوّلاً:

بالمناخ وتأثيره على الدّماغ:

الرطوبة: سرعة الحفظ والنسيان

الحرارة: سرعة الحفظ وقلة النسيان

- اليبوسة: سرعة النسيان وقلة الحفظ

البرودة: سرعة النسيان وعدم القدرة على الحفظ

بغلاظ الطّبع: بحيث لا ترتسم العلوم في حافظة غليظ الطبع ولا يقدر على إدراكها<sup>58</sup>.

د. محمد عبد الحميد نعمان - اليمن

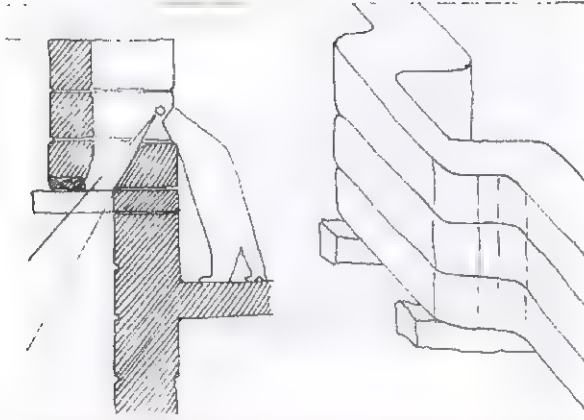
## المشربيات والشبابيك البارزة في العمارة اليمنية

تستند العمارة اليمنية إلى تاريخ ممتد وطويل في عمليات البناء والتشييد يرجعه بعض الدراسات إلى الألف الثاني قبل الميلاد، ونظرا للطبيعة الصخرية التي تسود جزءا كبيرا من جغرافية اليمن فقد سعى اليمنيون إلى استغلال جبالها في تشييد حضارتهم فكانوا يعمدون إلى قطع الحجارة ونحتها وزخرفتها لبناء المدن والمعابد والطرق ولكتابة النقوش التي تخلد مآثرهم وتاريخهم.

وفي العصور الإسلامية لم تكن اليمن - بحكم موقعها - بعيدة تماما عن التأثيرات الناجمة عن مد سلطان الخلافة الإسلامية إليها وتعاقب دولها وانتقال عاصمة الخلافة والمراكز الحضرية بين دمشق وبغداد والقاهرة وأستانبول، حيث كانت اليمن عند ضعف قواها المحلية تنضوي كإقليم تحت حكم هذه المراكز بداية بالعباسيين ومرورا بالفاطميين والأيوبيين ثم المماليك والتهاء بالعثمانيين، وقد كانت ترافق حملات الولاة القادمين من تلك



① مشربية في مدينة الحديدة ويبدو التشابه في الشكل العام بينها وبين مشربيات القاهرة العثمانية مع الاختلاف في طريقة النحت والتشكيل



شكل رقم (1) منظور وواجهات وقطاع لشباك بارز في نهاية المبنى في عمارة الطين اللبن. مصدر الشكل

خلال العصور المختلفة، ومحاولة نفخ الغبار عن هذا العنصر المعماري الهام والدعوة للحفاظ عليه وإعادة توظيفه في العمارة الحديثة.

### الشبابيك البارزة في عمارة صنعاء القديمة:

وتصنف إلى ثلاثة أنواع هي:

#### 1) شبابيك مبنية من الحجر أو الأجر:

هي عبارة عن بناء يشبه الصندوق يبرز عن الجدار حوالي 10-20 سم ويبنى من الأجر والحجر مزود بفتحات عديدة في واجهته وأسفله<sup>1</sup> وتسمى أيضا بيت الشربة، وتنتشر بكثرة في مدينة صنعاء القديمة ولا تكاد يخلو بيت منها. وتتوزع هذه الشبابيك بإيقاع متغير على واجهة المبنى، فتبنى في شرفات السطح والمسمى محليا التجواب أو في الحجرات<sup>2</sup> والسلالم شكل رقم (3). وقد كان الغرض من هذه الشبابيك في الماضي أن تكون بمثابة جانب دفاعي لوضع السلاح في حالة وجود هجوم خارجي كما في المزاغل المنتشرة في الحصون والقلاع، وهو ما كان يتكرر في مدينة صنعاء حيث كانت القبائل المحيطة بصنعاء تسعى بين حين وآخر إلى مهاجمة المدينة<sup>3</sup>. وقد تطورت وظيفة هذه الشبابيك وأصبحت تستخدم لتوفير الخصوصية وإمكانية مشاهدة المارة في الشارع والحديث معهم دون رؤية الداخل، وكذلك لتوفير التهوية والإضاءة،

المراكز مجموعة من البنائين والمهندسين. ولا شك أن علاقة اليمن بتلك المراكز قد ألقت بتأثيراتها على الفن المعماري من خلال إدخال مفردات ومكونات جديدة أسهمت في إغناء هذا الفن وتطويره بفعل عمليات التواصل والتداخل والمواءمة بين مفردات الذخيرة المحلية والعناصر الجديدة الوافدة التي كانت تختلف وتتنوع باختلاف تلك المراكز التي كان سلطانها يمتد إلى اليمن. ومن هنا، يمكن القول إن نجاح العمارة اليمنية في المواءمة بين الوافد والمحلي قد أكسبها طابعا مميزا وفريدا بين سائر أنواع العمارة في المراكز الإسلامية المختلفة، واستمر حضور مكونات هذه العمارة وطرزها حتى العقود الأخيرة من القرن العشرين.

ومن هذه المكونات المميزة للعمارة اليمنية الشبابيك التي تزين واجهات البيوت، والشبابك عنصر معماري يتم تشييده من الحجارة أو الطين أو الأجر أو الخشب، شكل رقم (1) ويكون بمنزلة حُجيرة صغيرة تخرج من فتحة في واجهة المبنى، ولها أحيانا جذران مخرمة مما يبرر التسمية التي جاءت من أصل الفعل "شبك" الذي يشير إلى التداخلات والتقاطعات بين جوانب الشبابك. وقد ظهرت الشبابيك البارزة في العمارة اليمنية منذ وقت مبكر ويعتقد أنها تعود لفترات ما قبل الإسلام، وفي فترة متأخرة ظهرت شبابيك بارزة تشبه المشربيات بشكل محدود في بعض قصور الأسرة الحاكمة قبل ثورة 26 سبتمبر 1962، وكانت تدعى أكشاك ومفردتها كشك، وظلت تبنى حتى النصف الثاني من القرن العشرين. أما المشربيات الكبيرة والتي تسمى محليا رواشن فقد ظهرت في مدن موانئ البحر الأحمر: الحديدة واللحية والمخا، بأحجام كبيرة تحاكي تلك المشربيات الموجودة في بيوت القاهرة العثمانية.

وستنطلق هنا إلى الأنواع المختلفة من الشبابيك البارزة في عمارة صنعاء القديمة وفي مدن الموانئ اليمنية على البحر الأحمر: الحديدة واللحية والمخا التي تمثل عينة الدراسة في هذا البحث. وسوف نركز على القيم الوظيفية والجمالية في المشربيات والشبابيك البارزة، والاختلافات الناتجة عن البيئة المناخية والثقافية، والمؤثرات التي وقعت عليها





2



شكل رقم (2) (3) رسم منظوري لشباكين بارزين الأول من الحجر والثاني من (الأجر) بيت الشربة من الداخل والتي توضع فيها أواني الماء الفخارية لتبريدها والطعام، إضافة إلى دور هذه الشبايك الذي غالبا ما يكونان في الواجهة الشمالية والتي فيها الحيزات الخشبية، وأعلى الشباكين قمرية من الزجاج المعشق بالجص.

نهائياً<sup>5</sup>. ولهذه المشبكات فائدتها في التهوية الدائمة وفي الإضاءة إضافة إلى التخفيف من حدة الضوء الداخل إلى المبنى وتوفير الخصوصية ومراقبة الخارج. وتعتبر الشبايك التركية أقل حظاً في التشكيل الزخرفي بالمقارنة مع الشبايك العربية.

### (3) الشباك العربي:

الشباك العربي أكبر من الشبايك المبيلة بالأجر. وهو مصنوع من الخشب، وتعتمد زخارف حشواته على أسلوب التوريق وعادة ما تنفذ بطريقة التفريغ بدرجة عالية من الإتقان<sup>6</sup>. والصورة رقم (3) لشباك عربي في مدينة صنعاء القديمة، يتكون من لوح خشبي مخرم بأشكال نباتية غاية في الدقة ويبرز منه قفص صغير ويتضمن درفة على شكل محراب يمكن فتحها والمشاهدة منها ويعلوها لوح خشبي بارز عن سقف القفص لغرض حمايته من الأمطار إضافة إلى الجانب الجمالي ويسمى «كنة»، ويمكن فتح الشباك بالكامل إلى الخارج في حالة الرغبة في ذلك.

كما أصبحت تمثل عنصراً تشكيمياً في واجهة المبنى إضافة إلى الجانب الوظيفي والمتمثل في وضع جرار الماء واللحوم وغيرها من أصناف الأكل بغرض تبريدها من خلال تعليقها على خطاطيف. الصورة رقم (2) توضح منظرها من الداخل.

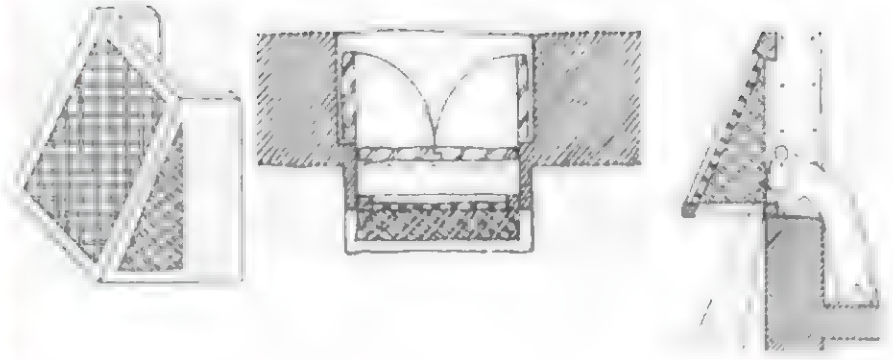
### (2) الشبايك التركية:

يتكون الشباك التركي من قطع رفيعة من الخشب المشبك على شكل قفص بارز يضيق كلما ارتفع إلى أعلى<sup>4</sup>. يُطلق نجار وصنعاء على هذا النوع من الشبايك اسم «الشبايك التركية»، وربما يعود الأمر في هذه التسمية إلى أن الأتراك هم من جلبها إلى صنعاء أولعها ظهرت في فترة الاحتلال التركي لليمن. وتختلف عن سابقتها بأنها تكون من غير سقف ومسقطها الجانبي بشكل مثلث قائم الزاوية شكل رقم (4). وزيادة على ذلك فإنها تتميز بأسلوب موحد في التغطية بالرقائق الخشبية المشبكة أو ما يعرف بالشيش، ولا تنفتح مقدمة الشباك التركي ولكن له درفة من الداخل في حالة الرغبة في إغلاقه



⑤

شباك عربي، مصنوع من الخشب.



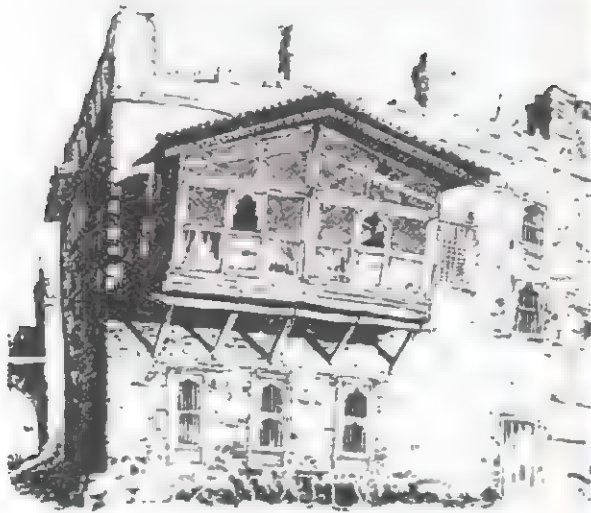
شكل رقم (4) الشباك تركي ويكون مفتوحاً من الأسفل ويتناسب ارتفاعه من الأرضية مع طول الشخص الواقف بحيث يمكن الرؤية منه بسهولة. ويكون بدون درف في نهاية المبنى (الجبي) ويغلق بدرفتين عندها يكون دخال المنزل.

#### (4) الأكشاك:

الأكشاك أكبر حجماً من الشباك العربي ويقترب حجمه من «الروشن» وكلمة كشك تركية تطلق على «جناح تطل نوافذه على الشارع أو البساتين»<sup>6</sup>. وأول ورود للكلمة «كشك» في المصادر اليمنية تصادفه لدى المؤرخ اليمني عبد الصمد الموزعي في سياق حديثه عن الوالي التركي الأمير حسن بيك الذي عين حاكماً لولاية إقليم اليمن عام 999 هـ / 1591 م، حيث يذكر جملة من مآثر الوالي ومنها القصر الذي بناه في مدينة تعز وجعل له «كشكاً مرفوعاً على بركة وجعل له قوائم من أخشاب مغروسة في الماء»<sup>7</sup>، وفي موضع آخر يذكر أن الوالي «أكمل هذا القصر بهمة عالية، وشيدت أركانه فكانت رافعة سامية، وجعل رواشينه من الشمشير والساج»<sup>8</sup>.

وتصريح المؤرخ باسم الكشك ثم وصفه بأنه ذو قوائم خشبية مغروسة في الماء يجعلنا نفترض أنه كان يصف شرفة مطلة على مسبح أو بركة ماء وليس وصفاً للكشك المعروف الذي يشبه إلى حد ما الروشن إلا أنه أصغر حجماً منه. لكن هذه الإشارة تدلنا أن الكشك كان معروفاً منذ مطلع القرن السابع عشر، وأن هذه الأكشاك قد ظهرت في مدن الساحل الغربي كتعز وزيد والحديدة والمخا حيث كان يقيم الولاة

الأتراك ويبنون قصورهم ومقار حكمهم. وقد افترض جيمت وبولانغان أن الأئمة قد نقلوا هذه الأنواع من النوافذ أثناء تنقلهم ما بين صنعاء والحديدة، ولكن من الواضح أن ظهور الأكشاك في صنعاء كان متأخراً جداً إذ لا نجد لها رسماً أو ذكر الادي الرحالة الألماني كارستن ليبور خلال تواجده في صنعاء سنة 1763 م<sup>9</sup>، ولا أثر للمشربيات في القصر الملكي الذي رسمه جروتندن سنة 1836، ولم يذكر ريتزومازوني<sup>10</sup> هذا النوع من الشبائيك في زيارته المتوالتين إلى صنعاء عامي 1877 و1879<sup>11</sup>. فالأكشاك لم تظهر في صنعاء إلا في فترة متأخرة وبشكل محدود في المساكن الكبيرة التي شيدها الأئمة مثل دار الشكر التي بنيت عام 1938 ودار بستان الخير الذي بني في العام نفسه. ومن الواضح أن الحرفيين قد عملوا على إعادة صياغة الكشك بما يتناسب مع طبيعة مناخ صنعاء البارد، بحيث غدا الكشك تشكيلة جمالية للهيكل أكثر من كونه عنصراً للتهوية، ونظراً للطبيعة البيت البرجي في صنعاء فالأكشاك يسمح للسكان بالتمتع بالمناظر بما يوفره من إطلالة واسعة على ما حوله من المباني والبساتين التي تنتشر بكثرة في مدينة صنعاء، وتستخدم الأكشاك للقبولة أو الجلوس ومضغ القات أو شرب القهوة، كما في دار الشكر وبستان الخير، وتكون مغطاة بالمفارش حيث تعتبر غرف



شكل رقم (5) روشان رسمه (Nadivell) في مدينة اللحية سنة 1983 ويوضح مدى اتساعها والذي يبدو أنه بطول الغرفة



كشك في الطابق الرابع من الدار الجديد

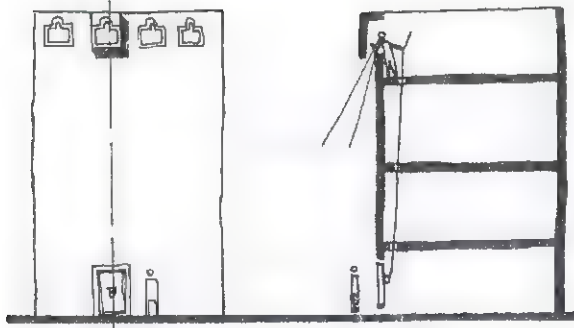
عليها جزء ساقط بارتفاع من 10 إلى 20 سم، ووظيفتها الأساسية منع الأمطار من الدخول من شقوق النوافذ وحماية الأخشاب من التعرض للمياه<sup>14</sup>.

### الروشن أو المشربية في عمارة مدن الموالي:

اختلفت الروايات حول المصدر الأصلي لكلمة روشن، ويرى البعض أن أصلها هندي وهو روشن دان وتعني مصدر الضوء أو الفتحات العلوية قرب السقف، وهذه الكلمة مكونة من كلمتين روشاني وتعني الضوء والثاني الدان وتعني معطي. ولكن إذا رجعنا إلى المعجم العربي سنجد أن كلمة روشن عربية وموجودة تحت أصل الكلمة روشن وتقول العرب الروشن أي الكوة وهي الخرق في الحائط أو الثقب في البيت ونحوه<sup>15</sup>. ظهرت الرواشن في اليمن في عدة مدن وأكثرها شهرة الحديدة وعدن واللحية والمخا، ولعل أقدم ذكر لها في مدينة تعز حيث يذكر المؤرخ عبدالصمد الموزعي أن الوالي التركي مراد باشا الذي وصل إلى اليمن عام 1575 قام ببناء سمسرة في مدينة تعز وجعل فيها أربعة وستين مسكنا (غرفة) على طابقين، فالطبقة السفلى مخازن والطبقة

استقبال مصغرة داخل البيت. ويمكن الوصول إليها من الحجرة أو من غرفة أكثر خصوصية<sup>12</sup>.

وتعتبر الدار الجديدة التي بنيت عام 1948 المسكن الوحيد في صنعاء الذي يحتوي على كشكين في واجهته، يقع الأول منهما في الطابق الأول أعلى الباب، ويمكن النظر إلى هذا الكشك بوصفه شبكا عريبا لأن القفص خالي من الحجيرات الخارجية، ولكنه أكثر اتساعا من الشباك العربي، ويُقل من الداخل بمصراعين، وعزّين عند القاعدة بمجموعة من الفواكه تشبه التفاح. ويقع الكشك الثاني في الطابق الرابع صورة رقم (4) ويفتح على غرفة رئيسية ويبرز القفص بارتفاع 1.58 م وعرض 1.76 م مع سمك الجدار وهو مقاس متواضع مقارنة برواشن البحر الأحمر. وتبرز منه حجرة صغيرة سداسية الشكل تعلوها كنة بارزة عن الحجرة السداسية، وشغلت كل المساحات بالخزاف المخزعة ولها درف تفتح للخارج وتبطن كافة الألواح المنحوتة بالتفريغ من الداخل بمصاريع أو إطارات مزججة. ويعزل الكشك كاملا بمصاريع من الداخل<sup>13</sup>، وتعلوه كنة مكحلة بشرفات وتقع الكنة أعلى الشباك وأسفل القمرية وتُصنع من الخشب وطولها أكبر من عرض الكشك بنحو 20-30 سم من كلا جانبي الكشك مثبتا



يوضح كيفية استخدام بيت الشربة لفتح الباب

مزخرف الرأس، في شكل نجمة بين الرقبة والرأس الساقط، ونفس غطاء الرأس في شكل زخرف حرشفي وفي نوع الزينة الداعمة للعارضة الخشبية البارزة من الحائط تحت المشربية. وفي أعلى الشرفة هناك أقواس مغولية نموذجية منقوشة بروعة على الخشب، ونحن لا ندري إن كانت مشربية المخا قد زخرفت في مكانها بواسطة فنانيين أتوا من الهند أم جلبت مباشرة مزخرفة من الهند»<sup>19</sup>.

والتأثر بالهند وارد خاصة أن اليمن كانت على علاقة تجارية وثيقة بالهند من قبل الإسلام ثم أصبحت محطة على طريق الحجيج الهنود إلى مكة، بعد الإسلام وزادت التبادلات التجارية بين ميناء المخا الذي كان الميناء الأكثر أهمية على البحر الأحمر خلال القرن السابع عشر وميناء قوجارت الهندي إلى درجة أن المغول كانوا يعتبرون المدينة خزنة لكنوزهم<sup>20</sup>، واستقر الكثير من الهنود في اليمن في فترات مختلفة ولا زالت الكثير من الأسر اليمنية تحمل القبا الهندية حتى اليوم. ويذكر المستشرق الفرنسي بريس دافين أن «معظم الأعمال الخشبية في القرن التاسع عشر كانت من إنتاج محلي. وتخصصت القرى التي كانت حول المخا في صناعة قطع خشبية تسمى كرسي الإيمي والكرسي الهندي، وكانت مزخرفة بأشكال نباتية مطعمة بالعاج والاصداق وكانت تصدر إلى مصر التي تنامي فيها ذوق الأثاث المطعم إبان العصر المملوكي»<sup>21</sup>.



(5)

التقطها (Bartholdi) في المخاسنة 1856 وتبدو فيها المشربيات كعنصر سيادي في الواجهات، وأشكال الطاقوس الحامل للمشربية، والذي يقول بوناتفان أنه تأثر هندي

العليا مناظر برواشن<sup>16</sup>، وفي موضع آخر يذكر أن أحد الأمراء الأتراك أنشأ قصرا بارتفاع خمسة طوابق، وجعل رواشنه من الساج وجعل الشبائيك من الأبنوس مع العاج، وكان كل روشن منها يعد بمجلس في الاتساع والابتهاج<sup>17</sup>. وهذا الوصف ينطبق على رواشن اللحية التي تعتبر منزلة مجالس استقبال إذ يمكن النوم فيها واستقبال الزوار وتناول الأكل والمشروبات<sup>18</sup> شكل رقم (5).

ويرى بوناتفان أن رواشن مدن الموافى تأثرت بالنقش الهندي ويستدل على ذلك من الصور التي التقطها فوتوغرافيا الرحالة الألمان بارثوليدي لمشربية في المخاسنة 1856 م، صورة رقم (5) ويقارنها مع ما شاهده في الهند، حيث يقول «دعامات هذه المشربية تأخذ شكل الطواويس وتجد في الهند نفس الحويصلة البارزة ونفس انطلاق الجناحين ونفس المسمار





6

مشربية في مدينة المخائمت تحت عليها أشكال هندسية مثل الأطباق النجمية في الجزء الأعلى والأشكال النباتية في الجزء السفلي

البيت أعلى السلم<sup>23</sup>. وهذا الحل يعتبر مثالياً من حيث توفير الوقت والجهد خاصة في حالة كان سكان البيت في الطوابق العليا، حيث يوفر جهد النزول إلى الأسفل مع العلم أن مباني صنعاء القديمة تصل إلى سبعة طوابق وأكثر في بعض المساكن، والجانب الآخر أنه من غير اللائق وقوف الضيف كثيراً على الباب. وهكذا انتفرد العمارة اليمنية بحلول تابعة من ثقافتها. شكل رقم (6).

#### أساليب التشكيل الزخرفي في الأكشاك والرواشن:

يخضع تشكيل الشباك وزخرفته لنوع المادة المعمول منها فتكثر في الشبايك المصنوعة من الخشب وتقل في الشبايك المصنوعة من الحجر والحجر نظراً لصعوبة تشكيل هاتين المادتين، اعتمد الفنان اليمني في التشكيل الزخرفي على الأشكال النباتية والحيوانية والهندسية، والدقة في الحفر. ومن العناصر التي تم الإقبال عليها والاهتمام بزخرفتها وإظهارها، الأغصان وأوراق العنب والزهورات والمراوح النخيلية وأنصافها،

#### وظيفة المشربيات والشبايك البارزة:

تعمل المشربيات، على توفير الخصوصية والتهوية وتبريد المياه وإدخال الضوء بطريقة شفافة ويعتبر الروشن من ناحية الاستخدام نافذة إلى العالم الخارجي، وستارة ضد أشعة الشمس المتوهجة، وجزءاً مكماً لنظام التهوية في المنزل، وقطعة من الأثاث، وفي بعض الأحيان امتداداً للغرفة فوق الشارع المقابل<sup>22</sup>. وفي صنعاء ظهرت وظيفة أخرى لـ«بيت الشربة» مهمة جداً بالنسبة لساكني العمارة البرجية وهي ترتيب الدخول إلى المنزل، وللدخول إلى مسكن برجي في مدينة صنعاء يطرق الزائر بضع طرقات على الباب بواسطة مطرقة الباب أو الحلقات المعدنية المعلقة فيه، وعندها يفتح سكان البيت الشباك في الأعلى وينظرون إلى الأسفل لكي يتعرفوا على هوية الزائر، وبعد التعرف عليه يسحب لسان الباب بواسطة حبل نازل عبر الأسقف المختلفة ماراً بكل الحجرات، حتى يصل إلى الباب، وهكذا يفتح الباب الخارجي ويدفعه الزائر يده ثم يدخل. ويعد أن يجتاز الدهليز يصعد إلى الأعلى حيث ينتظره صاحب



الجزء السفلي من مشربية في مدينة الحديدية وشغلت معظم المساحات بالأشكال النباتية البارزة والمجسمة

الأسامي في التشكيل إضافة إلى أشكال الفواكه والطيور والحيوانات في بعض الأجزاء مثل الكائن والقوائم الحاملة للمشربية، بينما مشربيات مدن الموالي استخدمت أسلوب الخشب المتقاطع بزاوية مائلة في تغطية الدرف، واعتمدت على الأساليب النحتية المجسمة، ففي الأركان وضعت أشكالاً دائرية بطريقة النحت المجسم تشبه السنايل. وتقسم الأجزاء السفلية التي تغطي الكواويل إلى عدة أقسام متساوية وشغلت المساحة الفاصلة بين هذه المجسمات بنحت زخرفي بارز يختلف من روشن لأخر كما في مساكن حارة السور بمدينة الحديدية الغنية بتشكيلات النحت البارز والنحت المجسم في قاعدة المشربيات بأشكال نباتية مجردة بدرجة عالية من الإتقان. ناهيك عن القيم الجمالية الناتجة عن سقوط الضوء على الكتل مختلفة البروز والذي يخلق قيماً لونية تختلف باختلاف الوقت من النهار، زيادة على التضاد بين لون الخشب مع بقية التشكيلات الزخرفية باللون الأبيض والتي تغطي مساحات واسعة من الواجهات، كما يتضح ذلك في الصور رقم (1) و(6) و(7) و(8).

والزخارف تقوم أساساً على التكرار المتقن الذي لا يمل المرء من متابعتها واستطاع الفنان أن يخلق من الجمع بين الأشكال النباتية والهندسية أشكالاً زخرفية لا حصر لعددتها وتنوعها، من أجل ملئ كل جزء من أجزاء السطح المراد زخرفته<sup>24</sup>. وقسم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة وداخل هذه الأشكال يضع الوحدات الزخرفية، كما قد يلاحظ الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية ذات طبيعة خاصة إلى عناصر أخرى، ويلمس في هذا الأسلوب التنوع مع الوحدة وهو من أهم صفات العمل الفني الناجح لأن كل وحدة من الوحدات الزخرفية، داخل مساحة هندسية كاملة في حد ذاتها وهي أيضاً متكاملة ومتجانسة مع سائر العناصر التي تجمعها المساحة الكلية<sup>25</sup>.

اختلفت أساليب النحت والتشكيل في رواشن الحديدية واللحية والمخاع عن أكشاك صنعاء فكان لكل منهما أسلوب خاص به، ففي صنعاء كان الرقش العربي المفرغ بأغصانه المتداخلة والمتشابكة والأشكال الهندسية من الدوائر المتقاطعة والمتماسكة هو العنصر



(8)

مشربية مصلى النساء وتطل على المصلى الرئيسي للرجال، وتقوم بنفس الدور التقليدي من حيث توفير الخصوصية للنساء وحرية المشاهدة

### ختاماً:

محلهما، لأنها أكثر مقاومة لظروف الطقس مثل الشمس والمطر. وفي بحثه عن الرواشن في المملكة العربية السعودية يخلص مجدي حريري<sup>27</sup> إلى أن من أسباب اختفاء الرواشن دخول الأتربة والحشرات مما يجعلها غير ملائمة للمنزل العصري، واقترح إضافة الزجاج والسلك الوافي من دخول الحشرات كحل لهذه المشكلة. ومع أن هذه المعالجات وجدت في أكشاك صنعاء باستثناء «السلك» حيث وضع نجارو صنعاء عزلاً جيداً للقفص عن الداخل من خلال الدرف الكبيرة أو الدرف الزجاجية الصغيرة. وربما السبب الأهم أن المعمارين أسقطوها من ذاكرتهم ولم يحاولوا إعادة إنتاجها في ظل قلة الأبحاث والدراسات التفصيلية عن هذا العنصر الهام، وإعادة إحيائه أو استلهاه في أعمال معاصرة. وقد تكون المشربية الوحيدة التي صنعت حديثاً، مشربية قاعة الصلاة الخاصة بجامع الصالح، ومع ذلك كان النموذج المقتبس للمشربية في الجامع من خارج البيئة اليمنية، صورة رقم (8)

لهذا البحث هناك سؤال يجز عن سبب اختفاء الشباييك البارزة في العمارة اليمنية المعاصرة، رغم أن هناك الكثير من العناصر التراثية وجدت طريقها للاستمرار. وقد يكون ذلك ناتجاً عن الدثار الحرف اليدوية المتعلقة بالصناعات الخشبية بشكل كامل، وربما كانت هجرة اليهود أحد الأسباب، وربما لأسباب اقتصادية تتعلق بطول فترة التصنيع وبالتالي ارتفاع الكلفة، فإنتاج مشربية واحدة بالوسائل التقليدية قد يستغرق عدة أشهر. ومن المؤكد أن زمن الإنتاج وكلفته كانت ستقل إذا دخلت المكنة في تصنيع بعض الأجزاء، ولا اعتقد أن ارتفاع التكلفة سبب رئيسي لغياب المشربية، لأنه من المعروف دائماً أن هناك الكثير من الأغنياء الذين يحبون أن تتفرد مبانيهم بعناصر مميزة حتى وإن كانت غالية الثمن وربما يكون السبب في اختفاء الشباييك الخشبية بوجه عام أن شباييك الألمنيوم قد حلت

د. أسعد عبد الرحمن - السودان

## مهارات الفنون الحرفية التقليدية في مواجهة متغيرات الحياة المعاصرة من حرفة نسيج «الضهاير» إلى حرفة نسيج ليف المبردات الهوائية المائية بمنطقة مروي في شمال السودان

إنَّ دراسة الحرف التقليدية القائمة على الانتفاع من النخيل في منطقة مروي من وجهة نظر علم الفولكلور تسهم في فهم الموروث الثقافي بالمنطقة بكل مكونات مجالاته المختلفة من أدب شعبي وعادات وتقاليد ومعتقدات ومعارف تقليدية وفنون أداء وثقافة مادية، وهذا يقودنا إلى فهم بيئة الموروث الثقافي التي أنتجت هذه الحرف، ومعرفة المتغيرات الثقافية نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي بالمنطقة، ورغم هذه التغيرات نجد أنَّ الحرف التقليدية تتكيف وتتواءم مع تلك المتغيرات لتواكب متطلبات العصر، ولابد من توثيقها ومعرفة أبعادها التاريخية والجغرافية والاقتصادية والاجتماعية بغية المحافظة عليها، وإبراز ماهيتها وأهميتها التوجيه الأنظار إليها، ورسم صورة متكاملة عن هذه الحرف، بهدف معرفة دورها الاقتصادي والاجتماعي، وتوظيفه في التنمية المستدامة.





وليس هو المرتبط دائماً بحياة الماضي وبساطة الحياة الريفية ونقائنها»<sup>2</sup>.

من هذا القول يتضح لنا أن أنماط الثقافة المادية بشكل عام، والحرف التقليدية بوجه خاص هي متجددة بتجدد الواقع الاقتصادي والاجتماعي، ففي كل مرحلة يبدع الحرفيون أدوات تتوافق مع المتغيرات التي تحدث في المجتمع؛ لكن مثل هذه الأدوات التي تتطور وفقاً للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، يمكن أن نطلق عليها أدوات تقليدية مستحدثة يتم إنتاجها من مواد محلية متوفرة في البيئة الطبيعية، وتخدم أغراضاً اجتماعية تتوافق مع الحياة العصرية نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي والبيئي؛ وليتسق هذا المعنى نعود إلى تعريف يوسف حسن مدني للحرف والصناعات التقليدية حيث يقول:

«هي تلك الصناعات التي تتوارثها المجموعة جيلاً عن جيل، والتي يمارسها الصناع المحليون الذين ينشئون من المواد المحلية منتجات يستخدمها كل أعضاء المجموعة لخدمة غرض اجتماعي أو اقتصادي معين، ومن ناحية أخرى فإن الصانع اليدوي هو ذلك الفنان الذي يستطيع المزج بين الجمال والوظيفة العملية في إنتاجه، ويستخدم الصانع لتلك الغاية يديه مستعيناً بأدوات بسيطة لإنجاز عمله، والصانع اليدوي المزود بذلك الحس الذكي بماهية الجماعة وماهية الوظيفة العملية المرجوة لا يقتصر إنتاجه على الخطوط والمواصفات الموروثة فحسب بل هو أيضاً يستطيع أن يخلق ويجدد، مستشعراً في داخله ذلك الأساس الحضاري الموروث الذي يحمله على خلق الجديد»<sup>3</sup>.

من هذا التعريف نؤكد أن الحرفي هو فنان مبدع ومجدد لصناعة أدواته، ويطور في صناعة هذه الأدوات وفقاً لمتطلبات العصر، والمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي تحدث في المجتمع، وهذا الإبداع يقوم على قاعدة حضارية صلبة، وتقاليده موروثة لها بعدها التاريخي، وهذه الأبعاد هي التي تعطي المنتج البعد الجمالي؛ ولذلك نستطيع أن نطلق على الحرفي أنه فنان مبدع؛ وذلك لأنه ينتج أدوات تخدم مجتمعه، ولها وظائف عملية مواكبة لمتطلبات العصر، ومتسقة مع

الحرف التقليدية بمنطقة مروي تمثل نشاطاً اقتصادياً مهماً للمجتمع؛ لأنها وسيلة وعنصر مهم من عناصر الإنتاج، فهي تلي احتياجات الناس في المجتمع، ووسيلة لكسب العيش، وتوفر الاستقرار لشريحة كبيرة في المجتمع، وتبعد عنهم شبح البطالة، كما تساعد في تقوية العلاقات الاجتماعية بين الناس، ولهذا نجد أنها تساعد في استقرار الفرد والمجتمع، كما تساهم في حل مشكلات عديدة تواجه المجتمع؛ مما يؤكد أهميتها الاجتماعية والاقتصادية.

دراسة الحرف التقليدية توضح معرفة التطور الذي يحدث لها، نتيجة للتغير الاقتصادي والاجتماعي الذي يحدث في المجتمع، وهذا يتطلب من الحرفيين أن ينتجوا أدوات تتوافق مع متطلبات العصر، وهذا لا ينفي عنها صفة التقليدية؛ وذلك لأنها تطورت من حرف تقليدية مغلقة في القدم، وما زالت مستمرة في الاستخدام. كما استخدمت مواداً خاماً من البيئة الطبيعية، وهي مواد تلك الأدوات نفسها، وأبدعها الحرفيون أنفسهم مستخدمين أيديهم لإنتاج أدوات يستفيد منها أفراد مجتمعهم لأغراض مختلفة، وهذا يؤكد أن مفهوم تقليد Tradition لا يعني القديم كما ورد في مجال الدراسات الفولكلورية. هذا التقليد له انتشاره الجغرافي وبعده التاريخي، بمعنى أن المعارف المرتبطة بالحرف تنتقل من جيل إلى الجيل الذي يليه، وتنتقل أيضاً من منطقة إلى أخرى. ويعتبر وارن عامل التقليد أهم من عامل الزمن. ويوضح أنه ليس كل منتج حرفي قديم بالضرورة أن يكون حرفة شعبية، وفي الوقت نفسه فإن كثيراً من الصناعات التقليدية لا تزال مزدهرة اليوم، بالرغم من الربط بين القدم والحرف الشعبية؛ إلا أنه لا يمكن الزعم بأن كل ما هو قديم هو شعبي، بينما كل ما هو جديد ليس شعبياً.

يقول يوسف حسن مدني:

«إن حركة التاريخ المستمر والحياة المتجددة تجدداً يفرضه الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي تفرز في كل مرحلة قيماً وأخلاقاً وعادات وطرقاً للتعبير تتفق مع طبيعة التغير الذي حدث في المكونات الأساسية للمجتمع؛ إذن فالفولكلور ليس بالبعيد عناً زماناً ومكاناً

التقليدية من مهارات الفنون الحرفية لتحديات كبيرة؛ لأن تلك الطرق التي تربط مدينة مروي بالمدن الأخرى أدت إلى سهولة ورود البضائع الضرورية للحياة اليومية بالمنطقة وبتكلفة أقل، من حيث المال والوقت، بالمقارنة بالإنتاج اليدوي، ويؤدي ذلك إلى ترك بعض الحرفيين لمزاولة حرفهم، نتيجة للمنافسة بين المنتجات التقليدية، والبضائع المصنعة، وانعكس ذلك على الحرف التقليدية بالمنطقة باختفاء بعض أدوات الثقافة المادية، كما أن هنالك بعض الحرف التقليدية اختفت إلى حين وعادت الظهور مرة أخرى، وهنالك بعض الحرف التقليدية تم استحداثها لتواكب التغير الذي حدث بالمنطقة وهذا ما سنناقشه لاحقاً.

هنالك أدوات مستحدثة، أي حديثة الصنع، ينتجها حرفيون مبدعون، وتعتبر من الإبداع الشعبي، وذلك لأنها تتواءم مع الحياة العصرية ومتطلباتها، وفي الوقت نفسه هي تقليدية الصنع، حيث يستخدمون مواداً من البيئة الطبيعية المحيطة بهم، ويستخدمون أيديهم بمساعدة أدوات بسيطة لإنتاجها، وتخدم أغراضاً تتوافق مع الحياة العصرية، وتلبي احتياجات جديدة، من هذه الأدوات نسيج ليف النخيل ليستخدم في المبردات الهوائية (المكيفات) المائية، بدلاً من ما يعرف بـ (القش الأمريكي) الباهظ الثمن، وله ميزات عديدة، حيث نجد مادته متوفرة في بيئة المنطقة، ويمكن الحصول عليها بسهولة، وبدون تكلفة مادية، وطريقة النسيج غير معقدة، ولا تحتاج إلى أي مواد أخرى، ولها وظائف عملية للغاية، حيث إن مادة الليف تحتفظ بالماء لفترات طويلة، وتقاوم أشعة الشمس، وتبعث رائحة ذكية داخل الغرف أثناء تشغيل المبرد، وتكون منعشة لمستنشقها، فهذه المزايا تعد من الإبداع الشعبي للحرفي التقليدي، الذي وظف مادة ليف النخيل لإنتاج هذا النسيج الذي يؤدي وظيفة عصرية وعملية، مثل هذه المنتجات يجب تبنيها من قبل الدولة، بتوظيفها وتطويرها بإدخال الآلة الحديثة؛ لإنتاج كميات كبيرة يراعى فيها الجودة، بحيث يمكن تصديرها للخارج، وتدر بذلك عملات صعبة يمكن أن تسهم في الاقتصاد القومي، بالإضافة إلى تحسين دخل

المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية، وتعبير عن الموروث الثقافي، وتقوم على قاعدة صلبة لها بعدها التاريخي.

جاء التغير الاقتصادي والاجتماعي والبيئي في منطقة مروي نتيجة لإنشاء سد مروي، حيث بدأ التشييد لهذا السد منذ نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الواحد وعشرين، وتم إفتتاحه في العام 2010م، ونتيجة لذلك حدث تغير كبير في حياة إنسان منطقة مروي الاقتصادية والاجتماعية في العشرة سنوات الأخيرة، كما حدث تغير بيئي كبير.

بناء على تقارير وحدة تنفيذ خزان مروي فإن مشروع خزان مروي أدى إلى تهجير 9500 أسرة أو حوالي 50000 شخص، من أراضيهم الخصبة على مجرى النيل. وينحدر هؤلاء السكان من مجموعات الحماداب، وأمري والمناصير<sup>4</sup>.

استقر عدد كبير من هؤلاء السكان بمدينتي كريمة ومروي، هذا بالإضافة إلى استقرار أعداد أخرى من الهواوير والحسانية على امتداد قرى مدينتي كريمة ومروي، وهذه المجموعات كانت تعيش الحياة الرعوية بصحراء بيوضة، وأثرت على الحياة التقليدية بالمنطقة، بالإضافة إلى التغير العمراني نتيجة لموجة المدنية والتحديث التي غزت المنطقة بعد قيام سد مروي، والهجرات السكانية الوافدة على المنطقة من مدن السودان الأخرى، وساعد على ذلك إنشاء عدد من الطرق المعبدة التي تربط مدينة كريمة بمدينة السليم، وهذه الأخيرة تم ربطها بعمل جسر يؤدي إلى مدينة دنقلا، وطريق مروي الذي يصل مدينة عطبرة، ويؤدي إلى مدينة بورتسودان، وطريق كريمة المؤدي إلى مدينة السليم من الناحية الشرقية الموازي لنهر النيل، ويمر بكبري الدبة عند منطقة أرق، ويلتقي هذا الطريق من الناحية الغربية بطريق أم درمان دنقلا، ويؤدي إلى مدينة الملتقى الحديثة النشأة التي تم فيها توطین أهالي منطقة الحماداب المتأثرين ببحيرة سد مروي، وسميت بالملتقى لأنها تعتبر نقطة التقاء طريقي أم درمان دنقلا، ومروي، وجميع هذه الطرق والكباري على نهر النيل، أدت إلى حدوث تغييرات واضحة على الحياة التقليدية بمنطقة مروي، حيث تعرضت الأشكال



①

#### الضَّهَّارِ وَالْحَوِيَّةُ

ظهر ما يعرف بـ (جَمَلُ الشَّيْلِ)، ويوضع من فوقها ما يعرف بـ (الْحَوِيَّةُ)، أي سرج الجمل، تمهيداً لوضع الأحمال الثقيلة على الحَوِيَّةِ؛ لترحيلها، وحتى لا تضُرَّ هذه الأحمال بظهر الجمل؛ لذا أطلق عليها اسم (الضَّهَّارِ)، «انظر الصورة رقم (1)».

تستخدم أداة الضَّهَّارِ كُلُّ المجموعات التي ترمي الإبل بمنطقة مروي، ومن أكبر تلك المجموعات والتي استقرت في المنطقة، ونجدها برعت في صناعة الضَّهَّارِ هي قبيلة الهَوَاوِيرِ، وتعد هذه الحرفة من ضمن الحرف التي يوظَّف فيها ليف النَخِيلِ.

ويقول الرَّاوِي عثمان عبد الله محمد علي عن كيفية عمل الضَّهَّارِ:

«أَوَّلُ حَاجَةٍ يَلَمُّ لِي دَلْوَقٌ وَبَقِيَّةُ حَبْلِ طَوِيلٍ يَبِيعُ مَثْوًى زَيْ عَشْرَةَ بَاعٌ وَبُنْسُجٌ مِنْهَا فَرْدَةٌ الْمَشْدُ هُنَّ فَرْدَتَيْنِ طَوْلًا ثَلَاثَةُ أَشْبَارٍ وَقِيرَاطَيْنِ وَبَعْمَلُ سَبْعَةِ مَرْتَعَاتٍ كَدِي ثَلَاثَةَ صَفُوفٍ وَيَجِي ثَانِي بَقِيَّةُ حَبْلِ رَقِيقٍ كَدِي وَبَحْتٌ بَطْنُ الْفَرْدَةِ بِالْمَسْلَةِ بِي عَدَدِ الْمَرْتَعَاتِ دِيلٌ وَبِجِي بِحَشِيَّتِهَا بِالْأَشْمِيقِ الْيَلُّ تَمَرُ الْبَرْكَاوِي تَمَامٌ وَبَجِغْنَا وَبَعْمَلُ الْفَرْدَةِ الثَّانِيَةِ وَبُنْسُمِيَّتِهَا الْمَشْدُ وَبُنْحَتْهَا لِي الْجَمَلُ وَبُنْحَتْ قِيَّتَهَا الْحَوِيَّةُ لِي الشَّيْلِ».

منتجها، ورفع مستوياتهم المعيشية، كما يمكن أن توفر وظائف عمل للكثيرين، وبالتالي تحد من البطالة، هذا بجانب أبعادها الثقافية التي تعبر عن طبيعة الثقافة التقليدية المحلية، أي الهوية الثقافية.

الحرف التقليدية، والصناعات المستحدثة، يمكن أن تساهم في دفع عجلة التنمية الاقتصادية والاجتماعية، ونجد أنَّ الحرف المستحدثة في منطقة مروي، تم استحداثها من داخل واقع ثقافة المنطقة الشعبية نفسها، وهي تحتاج فقط إلى رعاية من قبل الدولة، بتضمينها في وضع الخطط والبرامج في استراتيجيات التنمية الشاملة بالبلاد؛ لتوفير الدعم المادي؛ لإحيائها وضمان استمراريتها؛ وذلك لأنها تعتبر من الصناعات المواكبة لمتطلبات العصر في ظل التغيرات التي طرأت على الواقع الثقافي بالمنطقة.

#### حرفة الضَّهَّارِ:

الضَّهَّارِ هي عبارة عن شبكة تُنسج من الحبال المَقْتُولَةِ من بقايا الأقمشة، ويتم حَشْوُهَا بليف نَخِيلِ تَمَرِ الْبَرْكَاوِي، أي (الأشْمِيقِ)، وتستخدم كوسادة على



3

لَفْنَا الحبل، بعد طي طرفي الحبل

ثمَّ يقوم يامسك وسط الحبل لعملية ما يعرف بـ (كسْر) الحبل، بين اللَّفَّتَيْن بمقدار (ثلاثة أَشْبَارٍ وقِترَاطَيْنِ). وهذا هو طول فردة الضَّهائر. ويكون الحبل مشدوداً براحة رجله اليمنى، ويثبت اللَّفَّة التي كانت بيده بساق رجله اليمنى أيضاً، «انظر الصورة رقم (5)».

بعد ذلك يبدأ الحرفي بعمل أول مربع في شبكة فردة الضَّهائر، باستخدام لَفَّة الحبل التي كان يمسك بها بساق رجله اليمنى، وذلك بطي الحبل المكسور في مكان التقاء الحبلين، ليعطي ثلاثة أضلاع من المربع، ومن ثمَّ يكمل الضلع الرابع بكسر الحبل باستخدام اللَّفَّة التي بيد الحرفي، وبذلك يكون المربع قد اكتمل، «انظر الصورة رقم (6)».

يستمر الحرفي في كسر الضلع الرابع من المربع، حتى يلتقي الحبلان مرةً أخرى، ويقوم بكسرها مع بعضهما البعض، ويشد الحبل المكسور، ليكون موازاً للحبل الذي قام بكسره أولاً، ويمسك بأحد الحبلين، ويعقده مع الحبل المكسور الأول، ويقوم بطيه عليه وكسره معه، مكوناً شكل المربع الثاني، ويستمر الحرفي في عمله هكذا بتكرار العملية مكوناً بذلك صفّاً يتكوّن من سبعة مربعات، ثمَّ يقوم بعمل صفّين آخرين مكوناً



2

طريقة فتل الحبل من القماش (الدُّلُوق)

من قول الرّأوي نستنتج أن حرفة الضَّهائر تبدأ بجمع الحرفي لمجموعة من قطع القماش القديمة والتي تسمّى بـ (الدُّلُوق)، وتكون ذات ألوان مختلفة منها، الأبيض، والأحمر، والأزرق، ويقوم بتشقيقتها إلى شرائط، باستخدام أداة السَّكَّيْن، ثمَّ بعد ذلك يقوم بفتل هذه الشرائط لعمل حبل طويل يصل طوله إلى (12 باع)، وعملية الفتل تكون بطريقة فتل حبل (الآشْمِيْق) نفسها، «انظر الصورة رقم (2)».

تبدأ عملية النسيج بلف طرفي الحبل بالتساوي، لعمل لَفَّتَيْن تمهيداً لعملية النسيج، «انظر الصورة رقم (3)».

يقوم الحرفي يامسك اللَّفَّتَيْن بكلتا يديه، ويكون جالساً وفارداً رجله اليمنى، ويضع إحدى اللَّفَّتَيْن تحت فخذ رجله اليمنى، واللَّفَّة الأخرى يمسك بها بيده اليمنى، ويشد الحبل بين اللَّفَّتَيْن براحة رجله اليمنى، «انظر الصورة رقم (4)».





6

عملية كسر الحبل بين اللقطين بمقدار (3 أشبار و 2 قيراط).



طريقة الإمساك بلفتي ظرفي الحبل



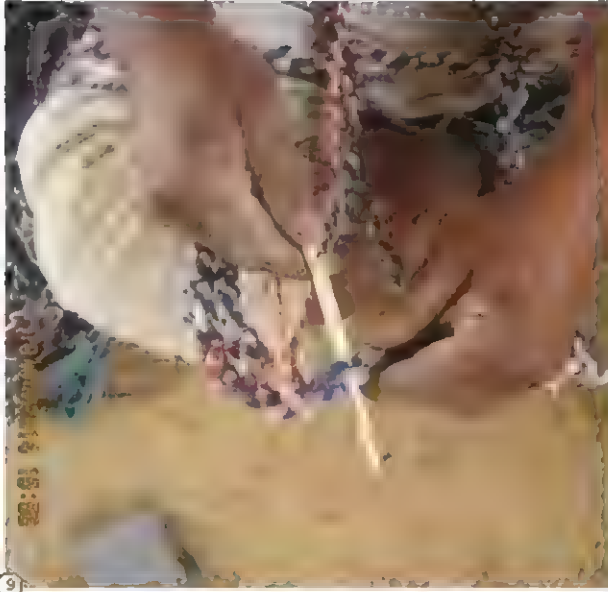
7

شكل نسيج المربعات وعددها (21 مربع)، (7 مربعات x 3 مربعات)،  
وطول ضلع المربع (10 سم).



8

نسيج أول مربع في الشبكة، وذلك بطي الحبل المكسور  
من مكان إلتقاء حبلي اللقطين.  
ليعطي ثلاثة أضلاع من المربع ويكمل الضلع الرابع  
بكسر حبل اللفة التي بيد الحرفي.



9 طريقة خياطة الشبكة الداخلية بواسطة المسلة والحبل الرفيع، لعمل الشبكة الداخلية.



8 المسلة الخشبية، التي تستخدم لحياكة الشبكة الداخلية.



10 شكل الشبكة الداخلية بعد اكتمال خياطتها، تمهيداً لحشويها الأشميق

ليكونا اثنين، ويسميان بـ (المَسْد)، وبعد ذلك تأتي مرحلة حشو فردتي الضَّهَيرَ بالأشميق، ويستخدم أشميق قَمَرِ نَحِيلِ الْبَرَكَوِي، وذلك لأنه يمتاز بقوة ومثابته، «انظر الصورة رقم (11)».

بذلك ثلاثة صفوف من المربعات المتوازية، ويكون عدد المربعات الكلي (21 مربع)، «انظر الصورة رقم (7)».

بعد عمل شبكة المربعات التي تسمى الشبكة الخارجية، يقوم الحرفي بعمل الشبكة الداخلية، ويقوم بحياكتها على الشبكة الخارجية باستخدام ما يعرف بـ (المَسْلَة)، وهي عبارة عن مَسْلَة خشبية يقوم بصنعها الحرفي لنفسه من خشب نبات الطَّرْقَة، وينحتها باستخدام أداة السُّكَّين، «انظر الصورة رقم (8)».

يتم إدخال الحبل الرفيع في فتحة المَسْلَة، ويقوم الحرفي بإدخالها في إحدى زوايا الشبكة الخارجية، ثم يقوم بعمل حبل موازي لعرض الشبكة الخارجية، ويقوم بحياكة الحبال العرضية، «انظر الصورة رقم (9)».

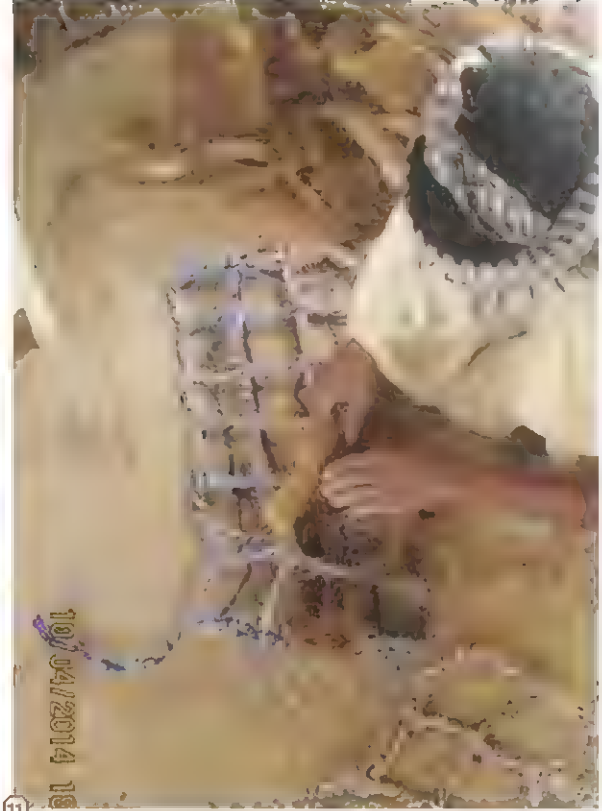
يستمر الحرفي في الخياطة بعمل شبكة داخلية مصغرة، وموازية للشبكة الخارجية، والغرض منها حشوي الأشميق، وتمثل بطن فردة الضَّهَيرَ، وتكون لاعمة على ظهر الجمل، «انظر الصورة رقم (10)».

بعد ذلك يقوم الصانع بعمل فردة الضَّهَيرَ الأخرى،



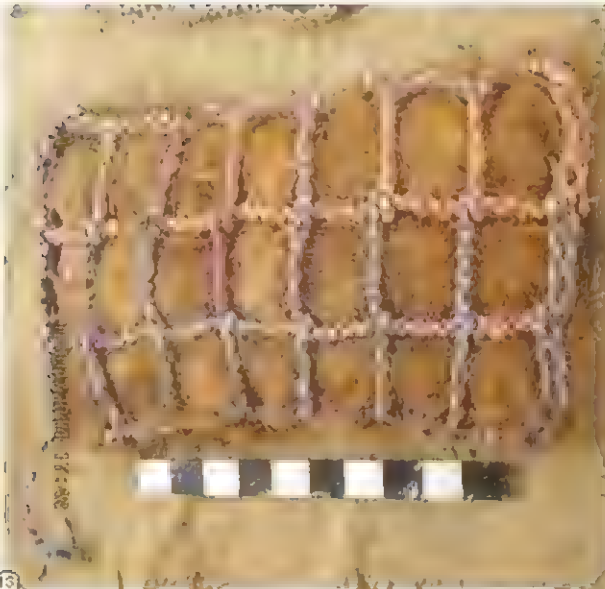
(12)

عملية الجكن



(11)

طريقة حشوة الضهاير بالاشميق



(13)

الشكل النهائي لفردة الضهاير بعد إكتمالها

تتم طريقة الحشو بقطع طرف ليف الأشميق القوي، وطي الليف بحشوه داخل الشبكة حتى تلتفخ، وبعد ذلك يقوم الحرفي بالطلع عليها برجليه، ويضغط عليها حتى تكون مستوية، وممتلئة، وتعرف هذه العملية بـ (الجكن)، «انظر الصورة رقم (12)».

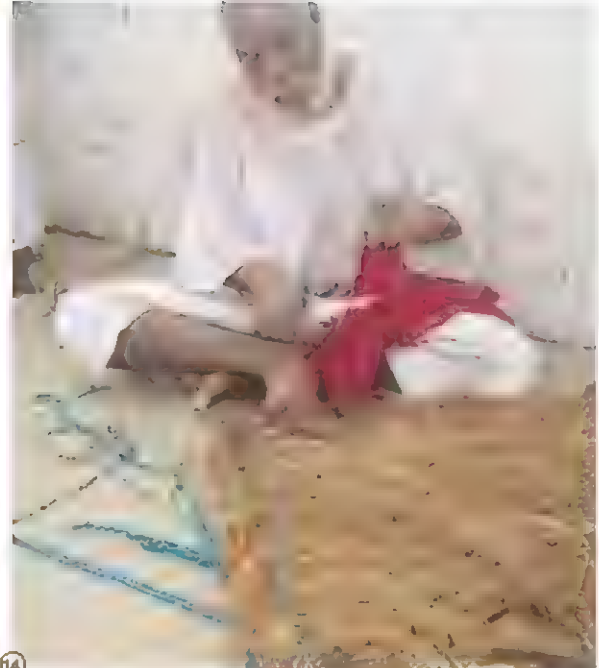
بهذه المرحلة تكون فردة الضهاير قد اكتملت، ومن ثم يبدأ الحرفي بعمل الفردة الأخرى، ويتم ربطهما مع بعضهما البعض، وتسمى الفردتان بـ (المشد)، ويوضع على ظهر الجمل أسفل الحويلة، «انظر الصورة رقم (13)».

الزمن الذي يستغرقه حرفي الضهاير لإنتاج المشد الواحد، يوماً كاملاً، ويقوم بتسويق إنتاجه بسوق، تلقائي، يوم الثلاثاء، وسوق القرير، يوم الأربعاء.



15

طريقة تثبيت الأوتاه، باستخدام أداة القاس، ووضع الجريدتين، بحيث تكون كل واحدة على ضلع عرضي، ملتصقتين على الأوتاه من الخارج.



14

طريقة تقطيع شرائط قطع الأقمشة (البلوق)، باستخدام أداة الشكين، تمهيداً لقتل الحبال منها.

وتبليبل الشريط وهذه الحركة تؤدي إلى قتل الحبل، الذي يكون طوله (3 باغ)، ما يعادل (9 أمتار)، ويقوم بقتل ستة حبال، «انظر الصورة رقم (14)».

بعد ذلك يقوم الحرفي بقطع ونجر أربعة أوتاد من شجرة الشنط طول الوتد (30 سم)، ويقوم أيضاً بقطع جريدتين من النخيل، ونظافتها من النتوءات باستخدام أداة الشكين، طول الواحدة (75 سم)، ثم بعد ذلك يُثَبَّت الحرفي الأوتاد على الأرض، لتكوّن شكلاً مستطيلاً طوله، (3 أمتار و8 قيراط)، ما يعادل (90 سم)، وعرضه، (3 أمتار)، ما يعادل (75 سم)، ثم يضع كل جريدة على ضلع من الضلعين العرضيين، لتكوّن ملتصقتين على الأوتاد من الخارج، بحيث تكونان متوازيتين، «انظر الصورة رقم (15)».

ثم يقوم الحرفي بربط حبل ليصل بين الجريدتين، في الوسط ويقوم بشده، والغرض منه تثبيت الجريدتين على الأوتاد، وهذا الحبل طوله (3 باغ)، ما يعادل (9 أمتار)، حيث يربط طرفه على إحدى الجريدتين، ويؤتد الحبل، ويقوم بعقده على الجريدة الأخرى في مكان التقاءه بالجريدة، بحيث

### حرفة نسيج ليف المبرّدات الهوائية (المكيّفات):

يَالله عَلَى الْيَقْ حَقَّ التَّكْيِفْ

يَالله عَلَى الْمُكْيِفْ حَقَّ الْمُكْيِفْ

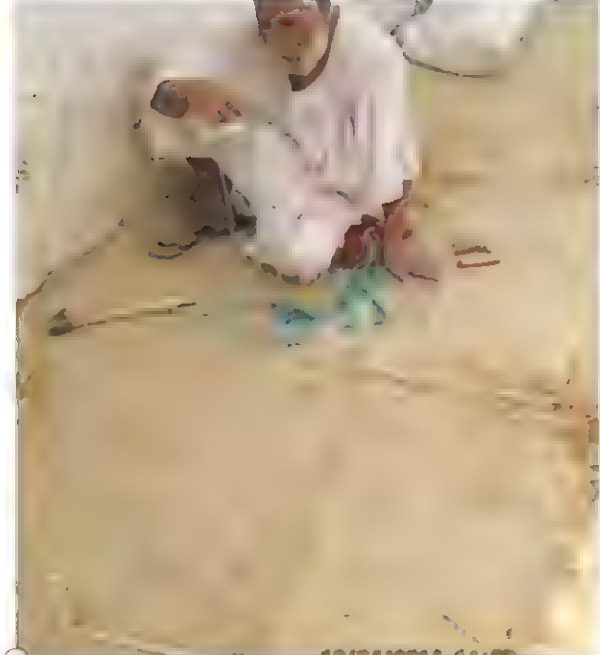
هذا هو لداء باع نسيج ليف المبرّدات الهوائية (المكيّفات)، عثمان عبد الله محمد علي ود النيل، في سوق تنقاسي، والذي شرح للباحث طريقة إنتاجها.

تبدأ بقتل حبال من ما يعرف بـ (البلوق)، وهي بقايا قطع الأقمشة القديمة، وذلك بتشقيقها إلى شرائط ويقوم المنتج بقتلها بطريقة قتل الحبال من مادة ليف النخيل (الشميق)، حيث يقوم الحرفي بربط طرف الشريط في أصبع رجله اليمنى، ويكون بجانبه إناء به ماء عبارة عن (كورة من الألمونيوم)، ويبدأ بتبليبل يديه بالماء، ويمسك برأس الشريط في الطرف الآخر، بحيث يكون فارداً راحتي يديه، ويقوم بهرم الشريط ضاغطاً عليه بيديه، ويحركهما حركة عكسيّة، ويمسك بالشريط بيده اليسرى مع كل حركة، ويكرّر هذه العملية مع الاستمرار في تبليبل يديه،

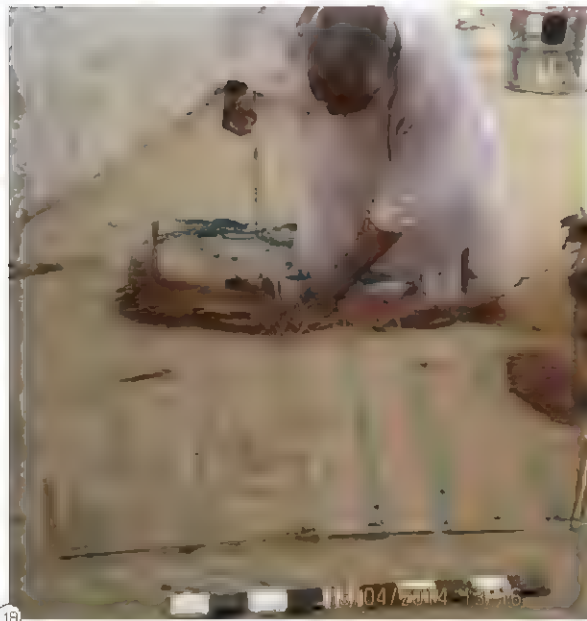




طريقة ربط الحبال لتصل بين الجريدتين، بمسافات شبه متساوية.



طريقة ربط الحبل ليصل بين الجريدتين، وتلاحظ طرف الحبل المفروود من إتجاه الحرفي

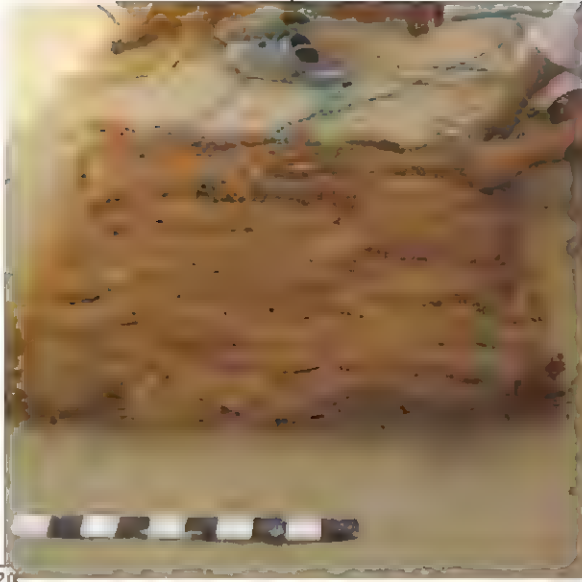


طريقة ربط أول لفافة من الليف، بفك طرف الحبل المعقود على الجريدة واستخدامه لربط اللفافة على الحبل المشدود من أسفل، بطريقة زمل الجريد في سقوفات المنازل

يكون باقي الحبل مفروداً، وتكون عُقْدَةُ الحبل بطريقة يسهل فكها بجر طرف الحبل، «انظر الصورة رقم (16)».

ثم يقوم الحرفي بربط خمسة حبال أخرى بالطول نفسه، وبطريقة الربطة نفسها، ويوزعها الحرفي بمسافات شبه متساوية، على طول الجريدتين، ليكون عدد الحبال ستة حبال، «انظر الصورة رقم (17)».

يبدأ الحرفي بعد ذلك في نسيج ليف النخيل (الأشمتق)، ويستخدم ليف نخيل البركاوي، الذي يكون في النخلة أسفل الجريد الأخضر؛ وذلك لأنه يمتاز بالقوة والمتانة، ويقوم الحرفي بمعالجته بقطع أطرافه القوية، ويشق كل قطعة منه إلى نصفين، ويجمع مجموعة من قطع الليف ويقوم بطيها في شكل لفافة طويلة بطول الجريدة العرضية، ويضعها على الحبال المشدود، من جانبها المعقود والمفروود، ويقوم بشد طرف كل حبل معقود على الجريدة، ويربط به لفافة الليف على الحبل المشدود من أسفل، على التوالي، بحيث يقوم بشد الحبل بيده اليمنى، وتثبيت الحبل المشدود من أسفل بيده اليسرى، «انظر الصورة رقم (18)».



20

شكل النسيج



19

طريقة ربط الحبال عند نهايتها، بالالتقاء رأسياً، وبعد ذلك يقوم الحرفي بسحب الجريدة.



22

طريقة الطزق على النسيج باستخدام الجريدة



21

توضيح طريقة حياكة أطراف النسيج، باستخدام إبرة المنسلة

الخشبية، وشرائط القماش الرقيقة

بعد هذه المرحلة يقوم الحرفي بحياكة أطراف النسيج بعد طيها باستخدام إبرة مسلة خشبية يقوم الحرفي بصناعتها، ويستخدم في الحياكة شرائط رقيقة يقوم بتشقيتها من (الزئوق)، أي قطع القماش القديمة، باستخدام أداة الشكين، والحياكة تكون بجوانب النسيج الأربعة، «انظر الصورة رقم (21)».

يستمر الحرفي بربط ألقافات اللثف، حتى يغطي كل المساحة من مستطيل الأوتاد، بتغطية الحبال المشدودة، وعند تالقي الحبال المشدودة، يقوم الحرفي بترك كل حبل مشدود على الجريدة على التوالي ويربط رأسي كل حبل مع بعضهما، ثم يقوم بسحب الجريدة، وبذلك يكون نسيج اللثف قد انتهى، «انظر الصور رقم: (19)، (20)، على التوالي».



(24)

الشكل النهائي لقطعة النسيج



(25)

طريقة (الجكيت)، بطلوع الحرفي برجليه والمضغط على قطعة النسيج، في كل جوانبها مع الحركة.

وبذلك تكون القطعة مكتملة الإعداد. «انظر الصور رقم: (22)، (23)، (24)، على التوالي».

ثمّ بعد ذلك يقوم الحرفي بنسيج قطعتين أخريين ليكون العدد ثلاثة قطع، الجنبات المُبرّد الهوائي الثالثة، ويستغرق هذا العمل يوم ونصف، ويسوّق الحرفي إنتاجه بسوق تنقايي، يوم الثلاثاء من كل أسبوع، ويسوق القرير أيضاً، في يوم الأربعاء من كل أسبوع.

ووظيفة هذه الحياكة: تثبيت خيوط الليف في النسيج في جميع الأطراف، وبهذا يكون النسيج قد اكتمل لقطعة واحدة من جنبات المُكَيّف، ويقوم الحرفي بالطرق عليها بإحدى الجريّنتين؛ لتكون مستوية، كما يطالع عليها بكتارجليه، وتسمّى هذه العملية بـ (الجكيت)، وذلك للضغط على قطعة النسيج؛ حتّى تكون عبارة عن كتلة واحدة ومتماسكة،

1. Warren E. Roberts, in Folklore and Folk life, ed; Richard M. Dorson, The University of Chicago press, Chicago and London, 1975, P 23.

2. يوسف حسن مدني، "الأسس الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية للتغير الثقافي دراسة حالة حرفة شعبية سودانية"، مجلة دراسات إفريقية، العدد (28)، السنة الثامنة عشر، مركز البحوث والدراسات الإفريقية بجامعة إفريقيا العالمية، الخرطوم، ديسمبر 2002م، ص، 166.

3. يوسف حسن مدني، نفسه، ص، 167.

4. مشروع خزان الحماد، مروي، الموقع الإلكتروني؛

5. [www.alseriha.com/vb/archive/index.php/t-5467.html](http://www.alseriha.com/vb/archive/index.php/t-5467.html).

الصور

من تصوير الكاتب.

أ. أحلام أبوزيد - مصر

## السُّنْع في التراث الشعبي ومشروع حول حصر التراث الثقافي غير المادي

أكتب هذا الملف بمشاعر الحزن والأسى والعالم لا يزال في أزمة جائحة فيروس كورونا، التي تصدرت المشهد مع بداية هذا العام 2020..

والمأمل لهذه الأزمة سيلاحظ أن أكثر ما تأثرت بها هي ثقافتنا الشعبية، إذ توقفت عشرات الاحتفالات والممارسات الشعبية التي اعتدنا عليها.. توقفت عادات الطعام ولمة الأهل والأصحاب والجيران.. توقفت احتفاليات رمضان بيهجتها ومظاهرها الطقوسية.. وتراجعت مظاهر عيد الفطر، وتوقفت احتفاليات أحد السعف وعيد القيامة المجيد، وشم النسيم.. والمولد الشعبية.. وتقلصت احتفاليات سبوع الأطفال وأفراح العرس التي لم تتمكن من إقامتها.. حتى الطقوس الجنائزية لم تسلم من هذا الوفاء.. خلت حياتنا من حفلات السمر والرقص والغناء.. وتراجعت الحرف الشعبية والمهن المرتبطة بالتجمعات.. واتخذت الممارسات







أن هذه الأسماء التي يحويها الكتاب، ليست كلها من كتبت في موضوع السنع، لكنها عينات قليلة من أسماء كثيرة لا يتسع المجال لحصرها جميعاً، ويدعو المؤلف القراء للاستفادة من هذه القصائد، والدعاء بالرحمة للشعراء وخير الجزاء لأمواتهم قبل أحيائهم.

ويشرح القبيسي لنا مفهوم «السنع» وعلاقته بسلوك الأفراد، نعرف أن السنع لفظة محلية تعني حسن التربية والنبل والحفاظ على العادات السلوكية الراقية، وهي «مكارم الأخلاق»، ويقابلها في المصطلحات الحديثة «الإيتيكا»، وفي اللهجة الإماراتية، يُقال عن الشخص الوقح أو الذي لا يحترم الآخرين (فلان مافي سنّع)، أي معدوم أو قليل التربية.. ويندرج تحت اسم السنع كل ما هو حميد من العادات والصفات والسلوكيات، منها على سبيل المثال:

الاهتمام بالمظهر العام (بارتداء الملابس التي تستر وتدل على جنس مرتديها)

الستر والعفة عند النساء

آداب المجالس

آداب الطعام

بر الوالدين

إغاثة الملهوف

اليومية شكلاً آخر، فغابت آداب التحية والسلام والعناق والتقبيل.. وغابت الدعوات المتبادلة بين الأهل والجيران.. وعجزت وصفات العلاج الشعبية عن إيجاد حل لهذا الفيروس الذي ضرب يدم من حديد على أهم المظاهر الإنسانية عبر التاريخ وهي الثقافة الشعبية.. لن أتحدث هنا عن إلغاء عشرات الفعاليات من مؤتمرات علمية مهمة حول التراث، ومئات الإصدارات والأعمال الفنية والإبداعية التي لم تكتمل.. غير أن الجماعة الشعبية لم تتوقف عن الدعاء والرجاء.. ولم تياس من عبور الأزمة.. وهي تعلم جيداً أن الأمل قادم.. وأن دورة الحياة ستعود من جديد..

اخترت لكم في هذا العدد بعض المطبوعات اليسيرة، والتي تتسم بصغر حجمها من ناحية وتضمنها معلومات غزيرة من ناحية أخرى.. ورأيت أن موضوع «السنع» أو آداب السلوك من الموضوعات المهمة في الوقت الراهن، كونها تذكرنا بأصالتنا وعراقتنا وقوة إرادتنا وحضارتنا العميقة، وإذا كانت الكتب المختارة مرتبطة بالإمارات فسنجد فيها بعضاً من الآداب المنتشرة في باقي البيئات العربية.. واخترت أيضاً بعض الكتيبات التي تصف بعض عناصر تراثنا الشعبي في الأردن، والتي لها ما يعادلها في عدة ثقافات عربية أيضاً..

### السنع في الشعر الشعبي

صدر في عام 2016 عن معهد الشارقة للتراث كتاب «السنّع في الشعر الشعبي: الحث على مكارم الأخلاق» لمؤلفه عتيق القبيسي، ويقع الكتاب في 140 صفحة من الحجم المتوسط. ويعرض المؤلف في مقدمة كتابه الهدف من وراء هذا العمل، مشيراً إلى أنه سيتناول في هذا الكتاب مكارم الأخلاق (السنع)، من منظور الشعراء الشعبيين الذين كان قصائدهم الأثر الطيب في تسنع قارئيه، وتداولتها الأجيال، وتحاكت بها الركبان عبر الزمان، مذكرة بضرورة التمسك بالعادات الفطرية السليمة، غير

إكرام الضيف

احترام الكبير

الحنو والعطف على الصغير

الرحمة واللين مع المستخدمين والموظفين الصغار

حسن التعامل مع الآخرين

آداب المخاطبة

آداب السير واحترام حقوق الطريق

صيانة أعراض الناس

الصدق والأمانة

احترام المواعيد والمعاهدات

آداب الحديث مع الجنس الآخر.

وفي إطار حديثه عن أسلوب الآباء في تسيير الأولاد يشير المؤلف إلى أهمية غرس أصول السنع من قبل الوالدة (الأم) التي تعلم ابنها أو ابنتها الأصول أو إتيكيت التعامل.. ثم دور المسجد في صقل سلوك الناشئة، ثم يأتي دور المجتمع الذي يتعامل أفرادهم كأنهم أسرة واحدة.. وانتقد المؤلف ما آلت إليه سلوكياتنا الآن، ويتساءل: هل يعود كل من البيت والمسجد والمجتمع إلى ممارسة أدواره الطبيعية؛ من أجل تنشئة جيل مرتبط بعادات وتقاليده أجداده، متمسكاً بسنع الأولين؟ أما التحديات المؤثرة في السنع، فهناك الكثير من العوامل المؤثرة في السنع؛ إذ دخلت بوساطتها عادات ومفاهيم دخيلة على مجتمع الإمارات، ولعل أهمها التطور والانفتاح على العالم، أو ما يسمى اليوم «العولمة» بالإضافة إلى بعض العوامل الأخرى التي يوجزها المؤلف في تعدد ثقافات مجتمع الإمارات، والاستخدام السلبي للتقنيات الحديثة، وتقليص دور المؤسسات في المحافظة على القيم الأصيلة، وأخيراً وسائل الإعلام وفي مقدمتها الدراما التلفزيونية المحلية والخليجية.

ويتناول القبيسي شعراء الحكم في الإمارات الذين لهم مساهمات شعرية في نشر قيم السنع، واستهل أولى النماذج بمجموعة قصائد للشيخ زايد

بن سلطان آل نهيان، طيب الله ثراه، الذي لم يك  
يدّخر جهداً للنصح وينتھز كل فرصة ليوجه حديثه  
إلى الشباب والناشئة.. فيعرض لقصيدة يحث فيها  
على التأني والتوثق من مواضع الأقدام قبل رفعها،  
وضرورة مواكبة السنع والتخلص من العادات  
السيئة واستبدال العادات الحميدة بها؛ لنيل  
الرفعة والصيت الحسن، يقول مطلعها:

مَتَرِي الْعِيلَ مِنْ بُونِي

مَا يُوصِلُ لِي يَبَاه

لَوْ جِدْتُ.. يَامَنْ دُونِي

وَيُخْشِرُ كُلَّ أَصْدَقَائِي

بِالْخَصِّ لِي يَعْرِفُونِي

وَلِي جَرِيوَا مَجْرَاهُ

ثم يعرض لنماذج من شعر السنع لشاعر الإمارات الأول «الماجدي بن ظاهر» الذي يعد من أكثر من قال في الحث على مكارم الأخلاق والتزام السنع، وقد وُلِدَ في منطقة الخران برأس الخيمة، واتصفت قصائده بالحكمة والمواظظ الحسنة والدروس التي ما زلنا نستلهم منها منهاج حياة، وتعد كل قصيدة من قصائده مدرسة يُنهَل منها العلم والأدب والسنع، وفي بعض أبياته التي يقدم فيها النصيحة بضرورة حسن اختيار الصاحب الذي يعينك على الحق والخير ويدفع عنك الأذى والشر، يقول:

وَإِذَا بَغَيْتَ أَنْكَ تَصَاحِبُ صَاحِبَ

لَا تَصْحَبُ إِلَّا جَيِّدَ أَطْبَاحِ

حَتَّى إِذَا ضَاقَ الْمَجَالُ يَثِيبُكَ

بِمَدَافِعٍ وَمَنَافِعٍ وَافْزَاحِ

لَنْ تَكُنْ فِي قَلْبِ لِي بِحَرْطَالِمَا

فِي الْمَغْرَجَاتِ.. وَصَغَرَ كُلُّ شَرَاخِ

ويعرض الكتاب لشعر بن ظاهر في السنع من خلال قصائد مختارة تتحدث عن التمسك بمكارم الأخلاق، والكرم وعدم الانجراف وراء المظاهر

الخداعة، وأصول التعامل بين الناس، وتجنب  
مجالسة أصدقاء السوء:

واحذر جليس فيه ساس بغاضة

نطفة حرام للخبيث مساعي

كما كتب بن ظاهر أيضًا في تجنب أصحاب  
المصالح الدنيوية، وتجنب المخادعين المنافقين،  
وصحبة الأندال، والإخلاص في العمل للدين والدنيا،  
والرجولة وتحمل المسؤولية عند الشدائد، والعفة  
وأدب الحوار، والتثبت قبل الحكم والتسامح،  
والتغاضي عن أخطاء الآخرين، وحسن السلوك،  
والصدق والثبات على أركان الإسلام.

أما الشاعر راشد السويدي (صفوان) فهو من  
شعراء إمارة عجمان، وقد ولد في العقد الأول من  
القرن العشرين، وانتخب له المؤلف قصيدة حول  
الشجاعة ورجاحة العقل، يقول مطلعها:

دار الفكر لي والهوس طاب

من خاطري يا عدل فتون

عرب النظم يحلو لكتاب

فصح وله العراف يقرون

ويستمر المؤلف في عرض نماذج لمجموعة أخرى  
من الشعراء منهم أحمد بوسنيذة من إمارة الشارقة  
الذي توفي في الربيع الأول من القرن العشرين، والذي  
يروى أنه أحرق معظم قصائده، ولم يبق إلا العدد  
القليل منها، يقول في العفة والكرم:

صرف الليالي كاس مرسقانا

من زود تمريره لحج في الأساويد

أعلنت.. وين المستمع للعلانا؟

نشيدة ما ولفت من مناشيد

ثم عرض للشاعر سالم الجمري المولود عام  
1910 في ديرة بدبي، والذي أسهم في ستينيات القرن  
الماضي في تأسيس أول برنامج للشعر الشعبي في  
الإمارات، يقول في الأخوة والكرم وتبادل الخدمات:

ربينا على عشرة كرام نعدهم

ضراغيم قوم شانهم مال الكفاح

هذا اخو هذا وهذاك شفنا

وهذا بني عمور فيج ونصاح

ثم الشاعر يعقوب الحاتمي من شعراء إمارة أم  
القيوين والذي ولد عام 1815، وقد عرض له المؤلف  
قصيدة طويلة حافلة بالحكم والأمثال والحث على  
مكارم الأخلاق وسنن الرجال، يقول فيها:

دنياي جارت هالسنة غربلتي

غريال مر المعبود بدعي عسى لها

ظنيتها حسنا إلى من تزخرفت

حسنه وسيله لا يغرك دلالها

أما الشاعر غيث بوجمهو القيسي، فهو من  
شعراء إمارة أبوظبي، وقد توفي عام 1979، جاء في  
قصيدة له حول الحفاظ على حقوق الجار، ومداراته  
والحرص على مساندته، والاهتمام بتلبية حاجاته،  
وحسابه كمقلة العين التي تجب حمايتها بكل ما  
أتيح من وسائل:

ترى التفجان من دون الجفيرة

بداها الحلا والخزنة كساها

وترى المخلوق ما ينصح لغيره

ولا في النفس ناصحة سواها

ويشمل الكتاب نماذج لأربع شاعرات إماراتيات  
بدأها بابنة ابن ظاهر، وهي سلمى ابنة الشاعر  
الماجدي بن ظاهر التي كانت ترتجل الشعر كأبيها،  
فتقول:

تقول فتاة الحي بنت بن ظاهر

والأمثال ما كل الفهاما هذوبها

إلى سفت الشعر احوص مضاعف

تنفيت من خوص الخوايف قلوبها

يا صاحبي تكفي... ترا العمر ساعة  
كله مضى ما بقي إلا ثواني  
والكون كله مع عظيم اتساعه

..زایل.. وكل اللي بدأ الكون فاني

وعلى هذا النحو قدم القبيسي نماذج متعددة  
من شعراء الجيل الأول والوسط والمعاصرين.. وقد  
كشف عن اهتمام الإبداع الشعري الإماراتي بالسنع  
بأساليب متعددة وفي أزمنة متعددة، قد تحتاج  
لدراسة وتحليل.

وفي عام 2018 صدرت الطبعة الأولى من  
كتاب «أمثال السَّعْج: باقة من الأمثال الشعبية  
الإماراتية» لمؤلفه عبد العزيز المسلم عن معهد  
الشارقة للتراث، والكتاب يقع في 101 صفحة  
من الحجم الصغير، وربما أسهم حجم الكتاب  
وفونطات تدوين الأمثال به في سرعة انتشاره  
خاصة بين الشباب، حيث يقدم معلومات شيقة  
ومبسطة في الوقت ذاته حول أمثال السنع  
الإماراتية. يبدأ الكتاب بمقدمة أشار فيها المؤلف  
إلى أن هذا المصنف الصغير يحوي نخبه مختارة من  
الأمثال الشعبية المتداولة في الإمارات العربية  
المتحدة، تناقلها الناس جيلاً من بعد جيل، من  
باب حب الحكمة والموعظة الحسنة، وقد حرص  
الإمارتيون دومًا على تداول الأمثال لما فيها من  
فوائد بعضها مستخلصة من العقائد الدينية،  
وأخرى من حكمة نبتت من تجارب إنسانية راسخة  
نابعة من هذه الأرض وأناس عايشوا واقع الحياة  
وتمرسوا فيها، وما سعى الناس إليها إلا امتثالاً  
لقول الله سبحانه وتعالى: (يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ  
وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا وَمَا يَذْكُرُ إِلَّا  
أُولُو الْأَلْبَابِ الْبَقَرَة/ 269، وفي الحديث: (عن عبد  
الله بن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله  
صلى الله عليه وسلم: لا حسد إلا في اثنتين: رجل

ومن الشاعرات أيضًا الشاعرة ريانة العود التي  
بدأت مسيرتها الشعرية عام 1989، تقول في اتباع  
حسن الأدب والأخلاق:

يا خالد يا امي اسمع لي نصيحة

..تجارب من حياة ما صفت لي

عجب دنياك يا روعي فصيحة

ولكنا تغافلنا يا خلي

ثم الشاعرة أنغام الخلود وهي شاعرة لها أثر  
إيجابي في ساحة الإمارات الشعرية، طرقت معظم  
الأغراض الشعرية، تقول في التمسك بصفات  
الرجولة والشهامة:

طروف وسنها بالرجا يطلب الكرى

معيفة لها عن لذة النوم حایل

معيفة عفيفة محفل الصون والشرف

كسورة نظورة في وقار وجلال

واختتم القبيسي كتابه بأبيات في السنع للشاعرة  
فتاة جلفار وهي من شاعرات الجيل الذهبي للساحة  
الإماراتية، لها فيها صولات وجولات في مناسبات  
عدة، طرقت العديد من الأغراض الشعرية وأبدعت  
فيها، تقول في عزة النفس:

الحرلي شاف المرارا

ما يرتضي خذلان وخضوع

يشوم عن هظم الوقارا

قدره عن الأندال مرفوع

وينهي المؤلف كتابه بالإشارة إلى أن ابتعادنا عن  
عادات وتقاليد الأولين، وتخلينا عن أدوارنا المنوطة  
بنا في بناء الأجيال وربطهم بماضيهم وهويتهم  
الوطنية والثقافية.. قد أتاح للمغريات الدخيلة  
التغلغل إلى كثير من بيوتنا.. ويقدم قصيدة من  
تأليفه للتذكير بما يتوجب علينا فعله للنهوض  
بجيل يعتمد عليه في إدارة عجلة التطور لهذا الوطن  
الحبيب، القصيدة بعنوان «ساعة» يقول مطلعها:





ويعرض في البداية إلى أهم الدراسات في التراث العربي التي تناولت الأمثال، مثل كتاب الأمثال في الحديث النبوي لأبي الشيخ الأصبهاني- والأمثال والحكم لعلي بن محمد المواريدي- وكتاب الأمثال لمحمد بن أحمد البشاك... وهي كتب تعد من أوائل الأجناس الأدبية التي عني بها العرب.

والمثل في الإمارات يُقال إما بصيغته اللفظية الاعتيادية، وإما بإضافة لازمة تكميلية هي (يقول المثل) أو (يقول المتوصف)، وهي إضافة يُراد بها تقوية تأثير المثل، وإذا ما اشتهر أحد الناس بقول الأمثال سمي «المتوصف» وذابوا على حضه على قولها متى ما كانت الحاجة مُلحة إلى تقويم فعل خاطئ؛ (فيقولون له: شو يقول المتوصف)، من باب دعوته إلى إلقاء مثل شعبي يعبر عن الحدث أو يصفه أو يسخر منه.

ودور الأمثال في الحياة الاجتماعية العامة والخاصة، لم يكن هامشياً قط، بل كان دوراً رئيسياً بامتياز؛ فقد حرص الأوائل من الأجداد والأبناء والأمهات على التشجيع على حفظ الأمثال وتداولها وأخذ العبرة منها.. لكونها ذات وقع مؤثر ولطيف، لا تؤذي المشاعر، ولا تخرج الإحساس، مختصرة الكلمات، بالغة التعبير، ذات تركيب موزون وبعضها مقفى، كما أن استحضارها أسهل من الشعر والحكاية لسهولة

أتاه الله ما لا فساطه على هلكته في الحق، ورجل أتاه الله حكمة فهو يقضي بها ويعلمها).

ويعرف المسلم المثل الشعبي بأنه الشبه أو النظير، كلام يقال في حادثة أو مناسبة خاصة، ويردد فيما بعد إذا سُنحت مناسبات مشابهة للحالات الأصلية التي ورد فيها الكلام، وفي المعجم الوجيز: المثل جملة من القول مقتطفة من كلام، أو قائمة بذاتها تنقل مما وردت فيه إلى ما يشابهه من دون تغيير. و«السنع» من أهم أبواب الأمثال الشعبية باعتبارها مؤشراً سريعاً ودائماً للتربية والتوجيه الاجتماعي، فيها نحث الناس على التأدب والتخلي بالأخلاق الحسنة الجميلة، كونها طريقاً للتفاضل والتميز بينهم، واتباعاً للهدى النبي (صلى الله عليه وسلم) القائل: «إنما بُعثت لأتمم مكارم الأخلاق».

ويستكمل المسلم: الأمثال الشعبية طرف من أطراف الحكمة وامتداد لها، وهي من أقدم أشكال التعبير الشعبي الشفوية وأرقها على الإطلاق، لكن المثل على خلاف معظم الحكم، يمكن أن يصدر عن أي شخص كان مهما كانت طبيعته ومرتبته الاجتماعية والذهنية؛ فالخطاب المثلي رصيد نابع من الجميع؛ من خاصة وعامة ومتعلمين وأمية. ثم قسم المؤلف كتابه إلى ثلاثة أبواب رئيسية تبين مضمون السنع، وهي:

الأداب العامة: ويتفرع عنها آداب المأكل والمشرب وآداب الطريق.

معاملة الآخرين: ويتفرع عنها آداب الضيافة وآداب الحديث والاستماع.

الأمثال المرتبطة بموضوع «القناعة».

ويعرض للمثل الشعبي مع شرحه شرحاً عاماً، وشرح غريب الألفاظ بكل مثل وإرجاع الحروف المقلوية أو الكلمات المحورة وفقاً لتبويبها للمجالات الثلاثة. ومن ثم فالكتاب هنا موجه للجمهور العام أكثر منه للمتخصصين.. وقد قصد المؤلف أن يقدم شروحاً في عبارات سهلة تمكن القارئ من الاطلاع على الكتاب بأكمله بكل اليسر.

في الحفظ والاسترجاع، ولا تُنسى لارتباطها بالأحداث، وكلما تعلق الناس بلغتهم وأمعنوا في استعمالها أكثر، تداول الأمثال، وكلما ابتعدوا عن لغتهم اضمحلت الأمثال حتى تختفي تمامًا، ويستعاض عنها بأقوال ضعيفة وأمثال أجنبية.

أما «السنع» فهو الموضوع الذي اختاره المؤلف للبحث عنه في الأمثال الشعبية الإماراتية، و«السنع» لغة هو الجميل الحسن، وهو الشيء الأفضل والشرف، والأسنع هو الشرف العالي، والأسنع الكبير الفاضل، وقد جاء عند بن دريد، وهو العالم اللغوي الأقرب إلى لهجة الإمارات وعمان، أن الأسنع هو الطويل المرتفع العالي. ومن الأمثال التي اختارها المؤلف في الآداب العامة:

(المذهب ذهب، والمعاني حروف): ومعناه سلوكك القويم ذو قيمة عالية، وحديثك الحسن ميزة فضلي.

(أذكر الناس بأسمائها عن تاكلك اثمائها): أي إدع الناس بأحب أسمائهم، حتى لا تسمع ما يسيئك.

أما آداب الطريق فهي ذات معنيين رئيسيين، أولهما الطريق نفسه، وثانيهما الرفيق في طريق العمل وصحبة الأخيار الذين يحيلون دروب العمر الضيقة إلى مسارات واسعة رحبة:

(الريل تمشي سالكة وين القلوب تود): أي الناس يقصدون في مساعهم الذين يحبونهم فحسب.

وفي آداب المأكول والمشرب اختار المسلم بعض الأمثال منها:

(أطعمه وطرش كلبك ينبحه): أي لا تكرم الناس من جانب ثم تضرهم من جانب آخر.

(أنت تاكل وغيرك يُعد الطعام): أي لا تسرف في موائد الآخرين؛ فأنت لا تعلم حاجتهم.

(عند اليواني محد ياني، وعند الصياني مالي مكاني): أي يذم في الناس اجتماعهم على الولائم وامتناعهم عن العمل على مساعدة الآخرين.

(لي يكر اللقمة يغص بها): أي أن الأكل بنهم ليس إلا مضرة للنفس.

وفي الأمثال المرتبطة بالتعامل مع الآخرين، نجد في آداب التعامل مع الآخرين:

(السدي وليته تحت الثرا مدفون، ما اعلم به خلايق ولا الأهل يدرون): أي كتم السردائم من أهم الأولويات في الحياة.

(شي أفصح تركه أصلح): أي من الأفضل ترك الأعمال التي بها فضيحة.

(حط مالك عند اللي عنه مال، وحط عيالك عند اللي عنده عيال): أي أن لكل من الناس اختصاصه؛ فتعامل معهم وفق ذلك.

(إذا يتك العويا من السفية خلها، حذرك من أردود الجواب الصنوت): أي ترفع عن تفاهات الأراذل فهذا أمر غير مستبعد.

وفي آداب الحديث والاستماع نجد بعض الأمثال التي تعكس ذلك، ومنها:

(الرمسة قوت، لكنها خراب بيوت): أي أن كثرة الكلام معدوم الفائدة ضارة مهما اعتقدت أنها نافعة لك.

(اللي ما يسمع شور من يوده، ترى إبليس يلعب به): أي يجب على الإنسان أخذ مشورة ذوي الخبرة.

وفي آداب الضيافة، التي تعد ركن رئيس في الحياة الاجتماعية الإماراتية، ومصدر للعز والفخر:

(من لفا الأكرام ما حاتا العشا، ومن لفا الأبخال خلوه امحقور): أي أن تقصد كريمًا فأنت بمأمن من عاديات الزمن، لكن أن تقصد بخيلًا فلن تنال إلا الإهمال والصد.

(البيت ما يدخل من بابه، يندخل من احبابه): أي لن يقبل عليك الناس لكبر شأنك ومالك وجاهك، لكن لطيب أخلاقك ومحبتك.

وفي القسم الأخير من أمثال السنع الذي يشمل



شأنًا وشأنية، فضلاً عن تدريب رؤساء الفرق الذين كان عددهم اثني عشر، وتدريب المنسقين المحليين للمشروع وهم مدرّاء الثقافة في المحافظات المشمولة، وكانت نتائج التدريب جيدة انعكست في طبيعة المادة المجموعة، وتلسيقها وترتيبها وتصنيفها وفق الحقول المعتمدة للتراث الثقافي غير المادي وتفرعاتها. وفي هذه الكتيبات نماذج منتقاه مما تم جمعه في إطار هذا المشروع، حاولت اللجنة من خلاله إعطاء صورة مبسطة عن العناصر التي تشكل التراث الثقافي غير المادي مثلت المطبخ التراثي، والأزياء، وفنون الأداء، والألعاب التراثية، وسبل العيش التراثي السحي من تربية أغنام أو فلاحية أو حرف يدوية تقليدية، على أن تستكمل اللجنة هذا المشروع في محافظات المملكة التي لم يتم المسح فيها. وتشكر اللجنة كل من أسهم في هذا المشروع الثقافي الوطني من باحثين، ومنسقين، وفنيين، وكوادر إدارية في وزارة الثقافة ووزارة المالية؛ فقد كان لتعاونهم الدور المهم في الإنجاز.

ويهدف المشروع في مجمله إلى حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات من خلال إشراك المجتمع المحلي في الجرد، وتزويد مديرية التراث بكل ما يتعلق بالتراث الثقافي غير المادي لإدراجها على قاعدة البيانات وتحديد عناصر التراث الثقافي

موضوع «القناعة» وهي عدم التطلع إلى ما في أيدي الآخرين، يختار المؤلف بعض الأمثال، منها:

(إن ياد الزرع حصدها وإن تكدر رميناها): أي أن الحياة ربح وخسارة

(أركب الهزيلة لين تحصل السمينة): أي اقنع بوضعك حتى تجدها هو أفضل منه.

(بقيشة على خلاك ولا أرب مشروك فيه): أي حظك المتواضع قد يكون أجمل وهولك وحدك، لكنك قد تتمنى حظاً آخر لا تمتلكه وحدك إنما مع شركاء.

(حط رأسك في الخداع واسلم م الصداق): أي لا تدخل في ما لا يعينك تسلم من كل ما من شأنه يتعبك.

(راحتي وقرة عيني أخير لي من لبس الحرير): أي أن التمتع بالراحة والطمأنينة أفضل من السعي المجهد وراء الكماليات.

### مشروع حصر التراث الثقافي غير المادي في الأردن

صدر عن وزارة الثقافة الأردنية ثلاث كتيبات توثيقية حول التراث الثقافي غير المادي في المملكة ضمن مشروع المسح الميداني للتراث، وشملت النماذج توثيق عناصر تراثية ثلاث محافظات هي: الزرقاء - البلقاء - الكرك، وجاء في مقدمة الكتيبات الثلاث فقرة واحدة بعنوان «الحصر الميداني للتراث غير المادي» بتوقيع اللجنة الإشرافية والتحضيرية، جاء فيها: يشراف وزارة الثقافة والتعاون بين مديرية التراث ومديريات الثقافة في محافظات البلقاء والزرقاء والكرك تم استكمال جمع وتوثيق التراث الثقافي غير المادي في المحافظات الثلاث، حيث شملت المادة المكتوبة المجموعة حوالي سبعة آلاف صفحة تناولت مختلف الحقول والتفرعات المعتمدة في تصنيف التراث الثقافي غير المادي، كما تم إنتاج ثلاثة أفلام من المحافظات الثلاث. وقد كان إشراك عنصر الشباب في عمليات المسح الميداني مؤمراً على أكمل وجه؛ حيث تم تدريب خمسين



الحمرة يعكس دقة التوقيت في إخراجها من الطابون.

(نفس الصوف) مرحلة تهيئة الصوف وتنقيته من الشوائب بعد أن تم غسله جيدًا بالماء، جلسة عمل وتواصل، تدور فيها الحكايات ويطمئن فيها الجميع على الجميع.

(الربابة) آلة وترية قد يصنعها العازف أو يشتريها، وتؤخذ أوتارها، سابقًا، من الشعر الطويل الذي يشكل ذيل الفرس أو الحصان، لحنها شجي يناسب المعاني الجميلة التي تُغنى أثناء العزف، وكثيرًا ما يسمى العازف شاعرًا.

أما كتيب محافظة البلقاء فيحوي أيضًا مجموعة جديدة ومتنوعة من عناصر التراث الثقافي غير المادي نختار منها:

(المغزل) حيث يشيرو وصفه بالعبارة التالية: يديها الكريمتين تحول بمغزلها الصوف إلى خيوط ستكون لباسًا شتويًا أبيضًا، أو يبتأ جميلًا بقي من الحر والقر، أو بساطًا تشرح النفس بألوانه العفوية.

(الجاهة) نخبة من الخيرين يسعون بين الناس بالصلح والوئام، كما يسعون بتمتين الروابط والعلاقات الاجتماعية بين العائلات من خلال جاهات الأفراح. مكنون له دلالاته العميقة في الهوية الوطنية الأردنية.

غير المادي المهتدة بالانقراض، ورفع الوعي بأهمية التراث الثقافي غير المادي.

والكتيبات تتخذ منها جًا واحدًا مبسطًا في العرض: الصفحة اليمنى تقدم وصفًا للعنصر في كلمات مختصرة، والصفحة اليسرى صورة ملونة للعنصر. وقد حرص القائمون على الكتيبات الثلاثة على ترجمة كل عنصر من هذه العناصر إلى اللغة الإنجليزية، مما ييسر على خبراء اليونيسكو والقارئ غير العربي التعرف على هذه العناصر بالكلمة والصورة. وتقدم الكتيبات الثلاث على هذا النحو عدة عناصر بأسلوب مبسط جدًا يصل لمستوى القارئ العام، وأظن أن هذا كان مقصودًا بهدف نشر عناصر التراث على أوسع نطاق ممكن من القراء. وسوف نلتقط بعض العناصر لتقديمها هنا كنماذج معبرة عن الكتيبات الثلاث، ففي محافظة الزرقاء نختار منها:

(الحصاد) وفيه تتقاسم العائلة تعب الجني ولمسات الشمس في طريق شاقة نحو الوصول إلى البندر، يظهر في الصورة عائلة تقتسم (الوجه)، وهو المساحة التي يقتصونها من الحقل، مخلفة وراءها غُمر القمح أو الشعير.. صورة معبرة عن تعاون الأسرة في الإنتاج.

(حلويات نابلس) انتقلت من نابلس إلى الزرقاء تحمل معها عبق المدن العتيقة وذكراياتها، وتُحلى الأيام ومجالس السمر والسهرة والأفراح، وهي حرفة تتوارثها الأجيال كأنها الأسماء.

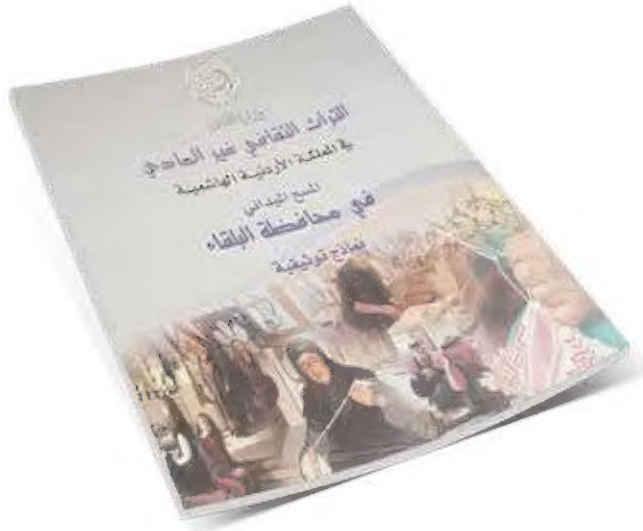
(الفزاعة أو الرباب) هي حارسة الحقل من الطير واللصوص الخائفين؛ حيث تلتصّب قائمة توهّم المتربصين بوجود صاحب الحقل، وكثيرًا ما حُرست الحقول وأنست الباحثين عن إلف أو (زول) رفيق.

(الزي الدرزي) يتألف من تنورة ومملوك وجاكت وفوطة (غطاء الرأس) والطربوش والزينة.. وجميعها تشكل الجمال والأناقة التي تناسب الأنوثة وتقديرها.

أما محافظة الكرك فيحفل بعناصر متنوعة من التراث نختار منها:

(أرغفة خبز الطابون) وهي أرغفة شهية تترى على «المقلع» بانتظار من يلتقطها بنهم، لونها المائل إلى





التدريب جيدة العكست في طبيعة المادة المجموعة، وتنسيقها وترتيبها وتصنيفها وفق الحقول المعتمدة للتراث الثقافي غير المادي وتفرعاتها. أما اللجنة الإشرافية التحضيرية لهذا المشروع العلمي الضخم فتكونت من كل من:

مأمون ثروت التلهوني: رئيس اللجنة / أمين عام وزارة الثقافة

علي الهنائدة: عضواً

حكمت النوايسة: المنسق التقني المركزي / مدير المشاريع، ومحرر النص العربي

مخلد البخيت: عضواً

هزاع البراري: عضواً

وفاء التميمي: عضواً

ديالا كساب: مقرر / مساعد المنسق التقني المركزي

رنا هباهبة: الترجمة

بيان زوايدة: التصميم والإخراج

هذا المشروع الأردني يستحق كل التقدير لجميع القائمين عليه، إذ يمثل تجربة محلية جديرة بالتطبيق على المستوى العربي.

(المنقلة) لعبة شعبية تشكل جزءاً من هوية السلط الشعبية، حيث يجتمع الرجال ليمارسوا اللعبة أو يشجعوا اللاعبين.. لعبة تجمع بين الفطنة والتأمل الرياضي.

(السامر) أو السحجة رقصة يتبارى فيها «القوالون» أو المنشدون في حوارية غنائية تتوافر على أفخم المعاني وأرقها، ولكي تكتمل اللوحة لا بد من «الحاشي» الذي يستنهض الهمم ويشحن المشاركين بالفرح وهو يؤدي حركاته الاستعراضية الجميلة أمام المشاركين بالرقصة.

تبقى الإشارة إلى أن هذه الكتيبات هي نماذج مبسطة لمشروع البحث الميداني الكبير، والذي بلغ حوالي سبعة آلاف صفحة كما أشرنا، تناولت مختلف الحقول والتفرعات المعتمدة في تصنيف التراث الثقافي غير المادي باليونسكو، والذي قام به فرق عمل محترفة بكل محافظة ضمت مجموعة من الباحثين، ولجان مراجعة، وضباط اتصال، ومدخلي بيانات، ومتابعين للبيانات وتبويبها، ومصورين، ومخرجين، ومنسقي فرق.. إلخ. مما لا يتسع المجال هنا للذكر جميع أسمائهم، وهي موثقة بالكتيبات الثلاث. وقد تم اختيار ثمانية عشر باحثاً وتقسيمهم على مناطق المحافظات، وتم تقسيم الباحثين إلى أربع فرق، يرأس كل فرقة منسق فريق.

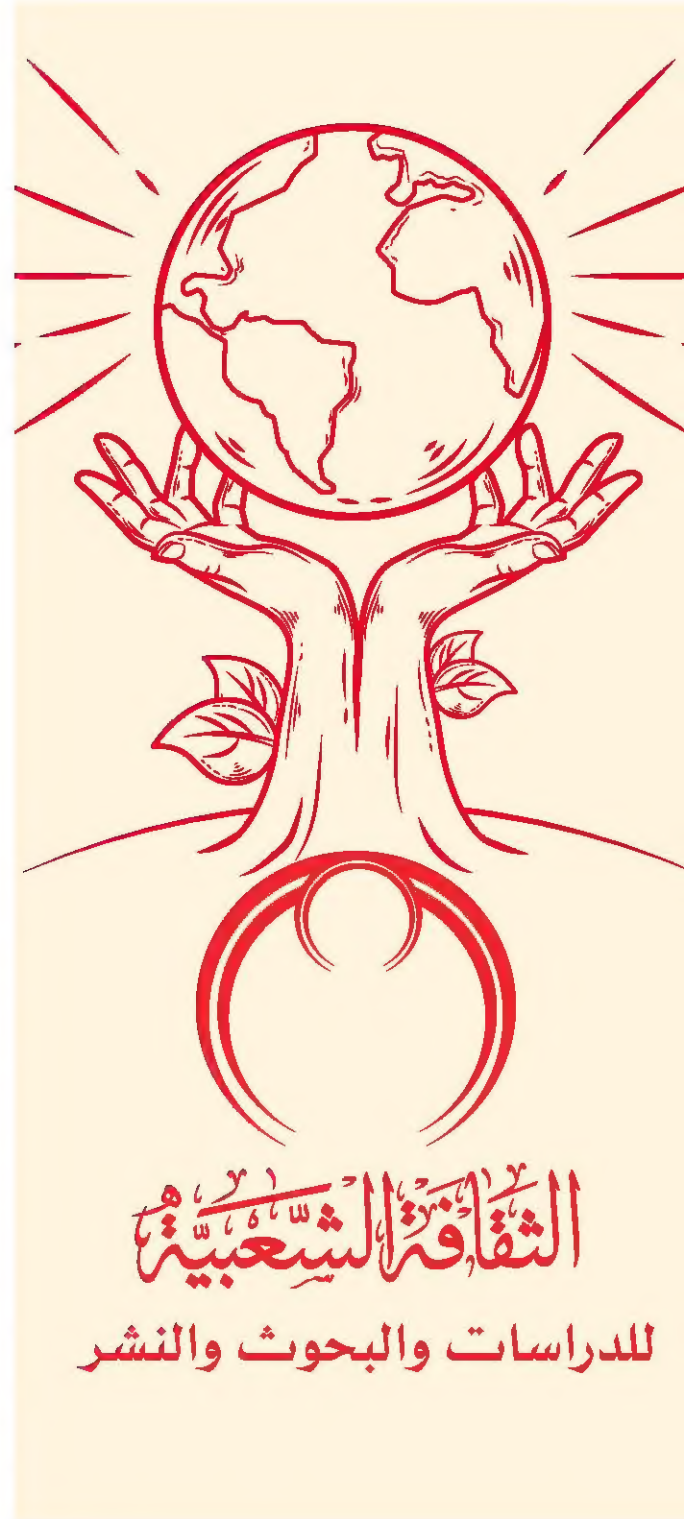
وفي سياق المشروع أيضاً عُقدت ورشة عمل حول بناء القدرات في مجال حصر التراث الثقافي غير المادي في المحافظات الثلاث لمدة أربعة أيام تلقى خلالها الباحثون تدريباً دقيقاً على عمليات الحصر وتدريباً آخر على فهم نصوص اتفاقية التراث الثقافي غير المادي 2003. وتدريباً على التصوير والتسجيل الصوتي. وقد استمر العمل الميداني لمدة أربعة شهور تم خلالها استيفاء ما يقارب ثمانية آلاف استمارة من المحافظات الثلاث. وقد كان إشراك عنصر الشباب في عمليات المسح الميداني مثمراً على أكمل وجه؛ حيث تم تدريب خمسين شاباً وشابة، فضلاً عن تدريب رؤساء الفرق الذين كان عددهم اثني عشر، وتدريب المنسقين المحليين للمشروع وهم مدراء الثقافة في المحافظات المشمولة، وكانت نتائج

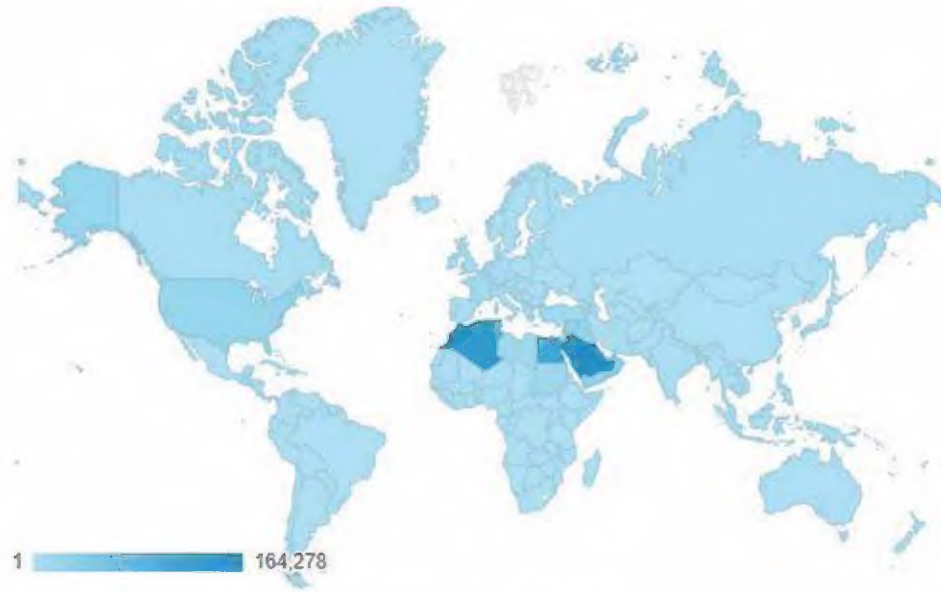
إعداد: أ. سيد فيصل السبع

## إحصائيات زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»

تطلعنا الإحصاءات الرقمية على كم كبير من البيانات الخام التي يمكن عبر توظيفها رسم صور واضحة تبيّن لنا مآلات الأمور التي نتطلع لمعرفة أو اكتشافها، إذ تمنحنا منظراً موسعاً عن مدى نجاحات الأهداف التي وضعت، واستجابة الآخرين إليها، وعن فاعلية الاشتغال الذي نواصل إيماننا به، وتوظيف كل طاقتنا لإنجازه، هذا إلى جانب العديد من الموضوعات الأخرى التي يمكن لهذه البيانات أن تخبرك بها إذا ما أحسن تحليلها وقراءتها.

ونظراً لأهمية البيانات، في عصرٍ هو عصرها، وهي منجمة الحقيقي، فإننا حريصون على أن نحدثها بين الحين والآخر، ونطلع عليها قراءنا الكرام، متيحين لهم حرية تحليلها وقراءتها، إذ سبق واستعرضنا في عددنا الـ (32) نسخة سألقة من هذه البيانات، وها نحن نستعرضُ النسخة المحدثّة، التي تحصي زوار موقع «مجلة الثقافة الشعبية»، منذ الأول من يناير (2016) حتى الـ 31 من مايو (2020).





خارطة تبين زوار وقرء موقع مجلة الثقافة الشعبية

توحي به إحصائيات القراءة الورقية للمجلة، خاصة وأن الفئة الشابة هي من تتصدر تصفح الأنترنت في مختلف بقاع العالم. كما تظهر البيانات بأن الإناث هن الأكثر زيارة وقراءة للموقع بنسبة بسيطة عن نسبة الذكور، إذ ينقسم زوار الموقع إلى 52%، من الإناث، و48% من الذكور.

على صعيد الموضوعات، توضح لنا الإحصاءات بأن الموضوع الأول من حيث المقروئية هو: «عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين؛ قرية النويدرات أنموذجاً» للكاتبة سوسن إسماعيل، والمنشور في العدد (3)، إذ قرأ أكثر من (33) ألف مرة منذ انطلاق موقع المجلة، إلى جانب العديد من المواضيع التي تتصدر أكثر المواضيع مقروئية، والتي حصرناها في عشرين موضوعاً من مختلف البلدان، والثقافات.

إحصائية تقديرية بأعمار متصفح الموقع :

العمر	النسبة المئوية %
25-34	35.2
18-24	23.4
35-44	21.9

إن موقع «مجلة الثقافة الشعبية» الذي يحتوي على كافة أعداد المجلة من عددها الأول وحتى الأخير، والذي يقدم محتواه باللغات العالمية الست المعتمدة من الأمم المتحدة، وهي: العربية، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والصينية، والروسية، يغطي الشريحة الأكبر من سكان المعمورة، وعليه فإن زواره يتوزعون على كافة بلدان الكرة الأرضية، فمُنذ بداية انطلاق الموقع وحتى العام الحالي (2020) زار الموقع، أكثر من مليوني زائر، أي أن مئات الزوار يزورون الموقع بشكل يومي، كما يتضح ذلك من خلال صورة لونية على الخارطة التي ترمز بدرجة اللون الأزرق فيها إلى كثافة الزيارات حسب البقعة الجغرافية.

إلى ذلك تطلعنا الإحصاءات بصورة تقديرية بأن الفئة الشابة (25-34 عاماً) هي الفئة الأكثر قراءة للموقع، بواقع 35.2%، تليها الفئة العمرية (18-24 عاماً) بنسبة 23.4%، أما الفئة العمرية (34-44 عاماً) فنسبة زيارتها للموقع تساوي 21.9%، تتبعها الفئة العمرية (45-54 عاماً) فنسبة 10.7%، فيما تزور الفئة العمرية (55-64 عاماً) بنسبة 5.6%، وما فوق الـ (65 عاماً) يزورون الموقع بواقع 3.1%. هذا على الصعيد الرقمي، وبطبيعة الحال، قديومي الرقمي بخلاف ما



14. الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي - العدد 14 - 11,037 قراءة.

15. القهوة في الثقافة العربية والشعبية - العدد 11 - 10,767 قراءة.

16. من أغاني المهدي في البحرين - العدد 9 - 10,314 قراءة.

17. الطنبورة - العدد 19 - 9,803 قراءة.

18. الحلي والزينة في الثقافة العربية والشعبية - العدد 9 - 9,016 قراءة.

19. اللغز في الأدب الشعبي - العدد 15 - 8,987 قراءة.

20. أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين - العدد 5 - 8,875 قراءة.

جدول بجميع البلدان وعدد زوار الموقع خلال الفترة المذكورة::

البلد	عدد الزوار
Saudi Arabia	168117
Morocco	166141
Algeria	146429
Egypt	125450
Tunisia	91413
Bahrain	85596
United Arab Emirates	36969
Oman	36175
Jordan	34784
Palestine	30241
Kuwait	29821
Yemen	27571
Iraq	27519
United States	23375
Syria	21276

10.7	45-54
5.6	55-64
3.1	65+

أفضل عشرين موضوع من حيث المقروئية على الموقع:

1. عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين - قرية النويدات أنموذجاً - العدد 3 - 33,662 قراءة.

2. الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية - العدد 18 - 30,880 قراءة.

3. أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية - العدد 18 - 27,426 قراءة.

4. فنجانين القهوة عند البدو - العدد 15 - 26,182 قراءة.

5. الأكلات الشعبية في بلاد الشام تأثير البيئة في المأكولات الشعبية - العدد 14 - 23,958 قراءة.

6. الأدب الشعبي: الماهية والموضوع - العدد 30 - 21,770 قراءة.

7. آلة الطبل - العدد 10 - 19,330 قراءة.

8. المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي - العدد 13 - 16,940 قراءة.

9. طقوس الخصوبة في المجتمع المصري - العدد 28 - 15,139 قراءة.

10. علي ولد زايد... أسطورة الشخصية، وبلاغة الأقوال والأمثال - العدد 32 - 13,746 قراءة.

11. الألغاز الشعبية كجنس من الثقافة الشعبية - العدد 19 - 13,702 قراءة.

12. الزامل: أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن - العدد 30 - 13,184 قراءة.

13. الحرف التقليدية أهمية ومنهجية دراستها - العدد 12 - 12,692 قراءة.